cahiers du CINEMA

Spécial Jerry Lewis



numéro spécial disque souple *numéro 197 noël 1967 / janvier 1968*

SUPPLEMENT SONORE : LA VOIX DE JERRY LEWIS

Après celle de Jean Renoir (numéro 186, janvier 1967), nos lecteurs pourront désormais entendre, conserver et réentendre la voix de Jerry Lewis, enregistrée sur disque souple. Les différents propos du cinéaste qui s'y trouvent ont été recueillis au cours de conférences de presse et de conversations amicales, pendant l'année 1967. Les textes de liaison sont dits par Michel Delahaye. Pourquoi Jerry Lewis : ce numéro spécial, espérons-le, suffira à justifier notre choix, et d'autre part, c'est bien par le son qu'il convenait de rendre compte de la voix et de l'humour de Lewis.

Signalons encore que la réalisation de ce disque souple (repiquage et pressage) est due aux « Editions Spécial Sonore - Cl. Claude-Maxe », que pour l'entendre dans les meilleures conditions il faut le placer sur un disque normal, que sa vitesse d'écoute est de 33 tours, et qu'enfin, pour les électrophones H.F. dont la tête de lecture a été allégée en dehors des normes, il convient de tarer celle-ci d'un poids de 5 g.

Il était réellement paralytique, voyez-vous,
tandis que, moi, je ne l'étais que pour mes spectateurs, et je le fus bien mieux
et bien plus que lui. Il voulut alors me battre sur le terrain philosophique.
Je me défendis par une ruse bien simple. Chaque fois qu'il disait
une chose incompréhensible pour tout autre que lui-même, je ripostais par quelque chose que,
moi-même, je ne comprenais pas. — G.K. Chesterton.



cahiers du CINEMA

N° 197 SPECIAL JERRY LEWIS — NOEL 1967/JANVIER 1968



Jerry Lewis
ary Ann Mobley
« Three on a
Couch ».



« Les Dix mille
Soleils »
Ferenc Kosa.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 65, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

Le Cahier des lecteurs

La Semaine

Parmi les nombreuses lettres (amicales, critiques, réticentes, ou ferventes) qui nous sont parvenues au sujet de la semaine des « Cahiers », citons : (de M. J.-R. Renard, Paris) :

« Etre là chaque soir au « Studio 43 » pour la « Semaine des « Cahiers » a vraiment été une fête pour moi.

« Le plaisir que j'éprouvais n'était pas tant celui de participer à une sorte de « messe » (comme parfois à la Cinémathèque), qu'un plaisir beaucoup plus sensible et immédiat : les présentations de Delahaye et la présence des réalisateurs comptant certainement pour beaucoup dans mon sentiment de prise directe avec le monde du film.

« Le choix éclectique de ces sept films m'a suggéré des « correspondances » inattendues (au sens baudelairien du terme, comme l'a suggéré Jacques Rivette au cours d'une de ses nombreuses interventions, dont la substance entraînait le plus souvent mon adhésion).

« Voir coup sur coup des œuvres aussi radicalement différentes m'a, d'autre part, fait mesurer le champ extraordinaire de la véritable création cinématographique.

« Enfin, je ne me suis pas privé du plaisir de bavarder quelques instants en *a parte* avec les metteurs en scène présents, contact physique qui donnèrent une saveur toute particulière aux projections.

« Certes, vous méritez probablement pas mal de critiques : je laisserai à d'autres le soin de les formuler car, quant à moi, je suis benoîtement très heureux de cette semaine passée avec vous.

« Je n'étais qu'épisodiquement lecteur de votre revue. Voir et entendre vos « écrivaillons » m'a donné le goût de vous fréquenter de plus près. »

Et (de M. Pierre Gouet, 256, rue de Belleville, Paris-XX°) :

« J'ai vu à votre Semaine *Uccellacci e uccellini* de Pasolini. Ne sortant ni de l'I.D.H.E.C., ni d'un autre quelconque du milieu cinématographique, j'ai su apprécier, « l'œil vierge et pur », ce film fascinant et admirable.

« Tout ce constat mordant qui ne s'ennuie pas de préjugés, ni du « qu'en dira-t-on », ce flash poétique, cette rêverie personnelle me semblent extrêmement riches, et absolument pas didactiques...

« De cet apport culturel, social, poétique et intellectuel, je tenais à vous remercier. J'avouerai que ce cinéma libre et jeune, par la profondeur des sujets qu'il traite, engloutit quelque peu celui qui s'était habitué à voir les films commerciaux : il aide à réagir sainement à tout un conditionnement. A cela, je rends hommage. »

D'autres lettres vont dans le même sens. Les critiques, lorsqu'il y a lieu, portent essentiellement sur le choix de certains films (« Stranded », « Paranoïa », voire « Terre en transes ») jugés parfois indignes des autres films présentés (« Barriera », « Uccellacci... », « Shakespeare Wallah »), qui eux, ont rencontré une faveur quasi unanime. L'ensemble des réactions enregistrées nous paraît toutefois tout à fait encourageant : il nous reste à conseiller à nos lecteurs de suivre avec la même assiduité la prochaine Semaine de « Positif », organisée dans les mêmes conditions (au Studio 43), et qui complétera heureusement, pensons-nous, la nôtre (avec des films comme « Bloko » de Kyrou, « Trio » de Mingozzi, « Jutro » de Djordjevic, etc.).

Le Coin du Plaisantin

« Je ne lis pas souvent les *Cahiers du Cinéma* car j'habite dans une toute petite ville de 5 000 habitants et il n'en arrive qu'un numéro qui est acheté en général par le professeur de philosophie qui fait une thèse sur l'évolution de votre revue, sous la direction de Martin Heidegger : aussi il m'arrive très rarement de pouvoir me procurer votre journal ; j'ai été très étonné de constater qu'il n'y avait pas encore eu de critique du film de Delvaux : *L'Homme au crâne rasé*, qui est vraiment très beau ; aussi vous trouverez ci-joint le modeste fruit de ma réflexion ; je m'excuse de n'avoir pu y placer quelques citations de textes philosophiques mais le professeur en question les a tous achetés et je dois me contenter des « Méditations » de Descartes que mon père m'a donné avant que je parte au service militaire. Il paraît que vous avez abandonné l'analyse phénoménologique pour l'analyse structuraliste mais ici ce n'est pas encore venu ; on est beaucoup en retard sur la capitale mais je pense que vous auriez dû parler de *L'Homme au crâne rasé*. Pourquoi Sylvain Godet n'écrit-il plus ? Il semble aussi que vous soyez tombés dans une éthique nouvelle, et votre rejet du cinéma américain est teinté d'une pensée bien pensante qui nous paraît suspecte mais excusez-moi encore, car je n'avais pas lu votre revue depuis mon départ au service où il était évidemment impossible de la trouver d'autant plus que je me suis engagé dans la Légion : le dernier que j'ai lu était le 127. » — François Lobe (Aveyron).

Il importe peu d'être en retard sur la Capitale, s'il importe au contraire de ne pas être en retard sur le « Capital » (vous me comprendrez). Quant aux autres points : 1) Delvaux : passim (en attendant mieux). 2) Structuralisme : on le dit. (?) 3) Godet : paresse, alcoolisme, les deux peut-être. 4) Cinéma américain : ... 5) La Légion : métaphore je présume ? 6) Le Numéro 127 : ça s'est beaucoup aggravé depuis, mais comment savez-vous qu'il n'y a pas eu de critique de « L'Homme au crâne rasé » ? A vous lire bientôt.

Un Curieux

« En lisant votre article sur Aleksandar Petrovic, dans le n° 191 des « Cahiers », un certain point m'a mis dans la confusion. Dans l'interview du metteur en scène, en effet, il est question de son premier film, « Deux ». Or, dans d'autres revues cinématographiques, dont « Cinéma 67 », j'ai pu lire la liste des trois premiers films de Petrovic, « J'ai rencontré des Tziganes heureux » étant le quatrième et dernier. Cette liste s'établissait comme suit : « Elle et Lui », « Les Jours », et « Trois ».

Dans l'une des revues, y a-t-il eu confusion entre les deux titres « Deux » et « Trois », ou bien s'agit-il de deux films différents ? »

Réponse (après recherches et déduction mathématique) : « Elle et Lui » = « Deux ».

Exploitants et exploités

De Noel Simsolo, 1, place du Vieux-Marché-aux-Chevaux, lecteur dont nous avons souvent noté la pertinence, ce cri de rage visiblement motivé :

« Je suis habitant de Lille et il s'y passe de véritables scandales au niveau de l'exploitation des films.

« D'abord Lille a son cinéma d'Art et d'essai, ainsi que quatre ou cinq ciné-clubs ; ces derniers, malgré une programmation douteuse contentent deux mois par an les cinéphiles assez nombreux de cette capitale des Flandres. Mais le reste de l'année...

« Le cinéma d'Art et d'essai programme au milieu d'un festival Godard : *Pouic pouic*, *La Grande Vadrouille* ou autres defunesseries. Il présente *Blow up* en version française et, comble de crétinisme, cette salle est pourvue de tous les formats de projection, et cependant *La Collectionneuse*, *A bout de souffle*, *Muriel*, y furent projetés en panoramique. Toutes discussions, voire menaces, rencontrèrent de la part de l'exploitant une expression de mépris.

« Mais tout ceci n'est encore rien. Le fils de M. C., grand patron du cinéma français, possède une salle dans notre ville. Alors là : c'est quelque chose...

1) Il est fréquent que le film s'arrête au bout de trois quarts d'heure afin de passer diverses publicités et vendre micoko et autres merdres...

2) Munie de toutes possibilités de projection, le panoramique y est roi...

3) *Seven Women*, ce chef-d'œuvre indispensable à la connaissance parfaite de Ford, ce chef-d'œuvre fut passé deux jours dans un tirage dégueulasse avec coupures. *Red Line*, annoncé pendant quinze jours, et évincé au profit de *La Grande Vadrouille* (qui tint quatre mois dans ce seul cinéma) ne passera plus sans doute...

4) Aujourd'hui, la mesure est comble. Le « Capitole » programme *Rio Bravo*. Tout amoureux de cinéma veut revoir ce film, même en V.F. La première séance est à 14 heures. La caisse ouvre à 14 heures, si bien que le film démarre dans une

LE CINEMA
selon
HITCHCOCK
par
F. TRUFFAUT

Pourquoi Hitchcock apparaît-il dans tous ses films ?

Quel rapport y a-t-il entre le sexe et les menottes ?

Connaissez-vous l'Understatement ?

Quelle est la différence entre surprise et suspense ?

Avez-vous déjà vu un Mac Guffin ?

Préférez-vous une tranche de vie ou une tranche de gâteau ?

Qu'est-ce qu'ils ont en Suisse ?

Les acteurs sont-ils du bétail ?

Hitchcock est-il un sophistiqué barbare ?

Pratiquez-vous le Run for Cover ?

Qu'est-ce qu'un Hareng rouge ?



Vous trouverez les réponses précises à toutes ces questions angoissantes dans : Le Cinéma selon Hitchcock par François Truffaut

ROBERT LAFFONT

salle vide et que le pauvre cinéphile, s'il est le premier à la file du guichet, arrive, après dix minutes d'attente, à la fin de la première scène du crachoir...

« Je pourrais continuer l'énumération... parler de la projection des *Communiants:* un jour, sans aucune publicité, soixante spectateurs en tout, cinq séances.

« Alors moi, qui aime Lang, Godard, Hitchcock et qui sans Paris ne connaitrais ni Skolimowski, ni Fuller, ni Rouch, ni Bertolucci, ni Straub, ni Tourneur, ni Pasolini et j'en passe, faut-il que je subisse cela ? NON. Je lance donc ici un appel. Ce scandale qui n'est pas particulier à Lille, doit cesser. Un film est un film. Protestons pour le voir normalement. Chers « Cahiers », vous représentez depuis toujours la défense du vrai cinéma : la défense d'un film devrait commencer par l'obtention d'une projection correcte. Et si, comme dit Fuller, le cinéma c'est en un mot l'émotion, il ne faut plus encrasser nos émotions. »

Cinéastes

M. Levert, de Soissons, nous fait part de sa grande admiration pour la dernière émission de « Cinéastes de notre temps », consacrée à Josef von Sternberg, et réalisée par A.S. Labarthe et Noël Burch : admiration que nous sommes plusieurs à partager (il s'agit là, tout autant que d'un portrait, d'un objet plastique d'une extraordinaire intensité). M. Levert en profite pour déplorer notre négligence vis-à-vis des programmes de télévision. Qu'il soit rassuré, puisque la rubrique à plusieurs voix inaugurée dans ce numéro sera, nous l'espérons, désormais régulière.

Au Cinéma National Populaire

Jacques Robert nous communique :

« Le *Studio* 43 continue sa programmation *Cinéma National Populaire* avec *Ganga Zumba* (jusqu'au 9 janvier) et ne sera malheureusement pas en mesure de présenter *L'aube des damnés*, le film algérien de Ahmed Rachedi qui vient d'être interdit par la commission de contrôle.

« Nous n'avons malheureusement pas la possibilité de vous indiquer aujourd'hui quel sera le film de remplacement en raison des délais d'impression des « Cahiers » et sommes obligés de vous demander de consulter votre programme habituel pour connaitre le film qui sera présenté entre le 10 et le 23 janvier.

« Il est vrai que si vous avez pris la précaution d'adhérer, vous avez déjà reçu toutes les précisions nécessaires en bénéficiant d'une réduction de 25 % sur le prix des places... et que vous nous aurez aidés à défendre un cinéma de qualité.

« Ensuite nous présenterons *Die Parallelstrasse* de Ferdinand Kithll, qui est, selon Jacques Rivette, l'un des films les plus importants du moment. Il a été produit à Munich et son réalisateur a surtout fait auparavant des courts métrages industriels. Au Studio 43, à partir du 24 janvier. — Jean-André FIESCHI.

N*ous recevons de notre confrère et ami québécois* Objectif *le communiqué suivant :*

« La rédaction d'*Objectif*, revue indépendante de cinéma dont trente-neuf numéros ont paru depuis octobre 1960, annonce sa décision d'interrompre toute activité reliée à la publication de cette revue. Fondée à une époque où le cinéma canadien était encore à naître, et où le cinéma international était encore presque inconnu, voire méprisé comme art au Québec, la revue *Objectif* a élaboré malgré toutes sortes de difficultés, une critique de cinéma qui s'avérait un moyen d'action et de réflexion indispensables dans la situation qui prévalait alors.

« Il y a environ un an, la rédaction de la revue a constaté que cette critique traditionnelle, compte tenu de l'évolution de la production cinématographique, et des difficultés qu'elle rencontrait, était devenue inutile ici. D'où publication de dossiers sur le cinéma canadien, d'entrevues, etc. Cependant, l'éditorial du dernier numéro d'*Objectif* paru (nº 39), de même que le contenu de ce dernier, indiquait assez bien la composition hétérogène de l'équipe et des préoccupations individuelles de plus en plus dissemblables, malgré l'accord régnant sur ce qui avait toujours été la « politique » de base d'*Objectif*. Nous remettions encore une fois en cause l'orientation générale de la revue, au nom d'une plus grande ouverture aux mass media, plutôt que de nous interroger sur l'existence même de la revue, qui avait une tradition, une réputation, un public, somme toute une situation dont nous n'étions plus tout à fait maîtres.

« Nous apercevant aujourd'hui que perpétuer *Objectif* équivaudrait à perpétuer l'existence de structures qui ont joué leur rôle, et qui, de toute façon, n'auraient pu survivre longtemps à l'éclatement des membres, la direction et la rédaction de la revue décident de déposer le bilan et de laisser ainsi la place à de nouvelles initiatives que la présence d'*Objectif* empêchait peut-être de voir le jour. Il est d'ailleurs clair dans notre esprit que certaines formes d'action dans lesquelles sont engagés les membres d'*Objectif* (ne mentionnons que l'organisation de la cinémathèque et la production de films) sont aujourd'hui plus efficaces que le maintien d'une revue qui ne répond plus à des besoins.

« Quant aux combats non encore menés à terme, chaque rédacteur d'*Objectif* les poursuit sur d'autres terrains, en vue d'une efficacité accrue. » ***Signé : la Direction et la rédaction de la revue*** Objectif.

Quant à nous, nous ne pouvons que déplorer ce retrait, car, on le sait bien, et pour une revue plus que pour les cinéastes eux-mêmes, il s'agit de lutter sur deux fronts, plus même, et ceux-ci au Québec, ne manquent pas.

A *lire absolument, les articles de Barthélémy Amengual consacrés à Jean-Luc Godard, dans le dernier numéro de la revue* Etudes Cinématographiques (numéro 57-61). *Un compte rendu de ces articles trouverait d'ailleurs mieux sa place dans un « Cahier des textes », puisque leur réunion constitue l'un des essais critiques les plus aboutis publiés sur Godard. La réflexion d'Amengual se constitue et se situe doublement :*

1) *très loin*

— d'une part, de l'hagiogodardographie confuse chère à beaucoup qui, reconnaissant en Godard leur frère, ne vont pas jusqu'à induire de cette consanguinité des clartés critiques efficaces. Car Amengual, on le sent à beaucoup de ses réticences, n'est pas le frère aveugle de Godard ;

— d'autre part de toute politique de « cueillette critique », attitude qui consiste, d'un film à l'autre, ou dans la totalité de l'œuvre, à s'en tenir, triste lucidité, au « je prends ci mais je rejette ça ». Sans fanatisme ni béatitude, Amengual prend tout Godard.

2) *très près de toutes les interprétations « humanistes » (références à Sartre, Aragon, etc.) et, en général, de toutes les attitudes interprétatives, chercheuses de sens et flouées par cette quête. Mais d'une noyade dans le « référent », Amengual se sauve cependant parce qu'il est — bien qu'à une sorte d'émouvant contrecœur —, très près de faire le saut, et d'effectuer sa révolution formaliste.*

Ce double équilibre n'est pas de ceux qu'on obtient en mettant un pied dans chaque sabot. S'il est fécond au contraire, c'est de constamment assumer l'inconfort (et en même temps les risques de surplace) qui résulte d'en avoir un tourné vers l'avant et l'autre vers l'arrière.

Citons l'introduction de cette série d'articles :

« Jean-Luc Godard s'est imposé comme le « cinéaste moderne » par excellence, celui qui, avant toute chose, exprime la nouveauté de son temps dans un langage neuf. Si l'on serre de plus près pourtant cette notion de modernité, on verra, et spécialement en ce qui le concerne, qu'elle recouvre moins le souci d'exprimer son époque — nos temps « modernes » — que celui d'innover le langage radicalement original qui puisse assurer à sa propre jeunesse les moyens de s'assumer et de se définir. Mais être jeune, faut-il le dire, ne fait pas qu'on soit tout entier au présent. La modernité peut nier le passé ; la jeunesse y trempe encore au moins jusqu'au genou. Godard fait là-dessus, dans *Bande à part*, un gag sentencieux : « Tout ce qui est incontestablement nouveau est, par cela même, automatiquement très ancien ».

« Une nostalgie avouée (Stroheim, Clair, Ophuls, Bergman, Fellini) n'empêche certes pas la nouveauté ; elle l'alimente même. Une nostalgie tenue secrète prend facilement la forme d'un état d'infériorité qui se surcompense dans le ressentiment et l'agressivité. Elle peut aussi apparaître à la fois comme une grille — mais distordue — à travers laquelle on ne saurait s'empêcher de voir le monde, et comme la hantise d'un héritage trop lourd que, dans l'impossibilité de l'assumer, on préfère dynamiter. Il est des jeunesses qui ne savent être jeunes qu'en récriminant contre les pères, qu'en réclamant des comptes, qu'en se posant en victimes. Il y a celles qui mettent des moustaches à la Joconde parce qu'elles ne savent plus qu'en faire (de la Joconde comme des moustaches) mais surtout parce qu'elles ne savent comment échapper à ce regard castrateur que ladite Joconde pose toujours sur eux. Il me semble que la jeunesse de Godard tienne de ces deux bords, mais surtout du second. De là, je crois, qu'on rencontre si constamment chez lui une nasarde qui se nourrit moins de dérision que de destruction et qui se veut neuve davantage dans ses refus que dans ses adhésions. Et, malgré sa dureté, je parierai volontiers pour la justesse de ce jugement qu'Elia Kazan porte sur Godard : « C'est un homme qui ne se regarde pas avec franchise. Il est difficile de voir en soi-même. Il ne sait pas mettre dans ses films ce qu'il éprouve vraiment ; aussi il joue avec ses sentiments, il joue avec la violence. C'est un homme très jaloux, un homme très violent... C'est un jeu autour de lui-même ».

« C'est souvent, de plus en plus, un jeu de massacre. Bernard Dort a observé pertinemment : « Tout en se réclamant d'une objectivité absolue, Godard ne cesse d'opposer à la fragilité d'un présent qui ne saurait que se dégrader, le mythe d'un ordre ancien où les choses et les hommes étaient pleinement ce qu'ils sont et qui ne nous est plus accessible que par la mort ou par l'art ». Godard ne cache point d'ailleurs que ces mythes lui viennent du cinéma. L'art, et d'abord celui du cinéma de papa, disqualifierait donc le réel du seul fait de sa plénitude. Il arrive ainsi à Godard l'aventure même du Roquentin de Sartre, obsédé par la passion de vivre sa vie sur le mode ro-

manesque (hélas imaginaire) et de retrouver dans le monde un ordre justifié, semblable à la belle nécessité des mélodies. Ce n'est pas qu'une comparaison : si la comédie musicale et le théâtre figurent aux lieux les plus incongrus dans son œuvre, c'est qu'une comédie réussie réalise la coïncidence parfaite d'une forme artistique préexistante, de son ordre et sa nécessité internes, avec tout le fortuit de la vie. Cette vie qui nous est « soufflée », dictée par la culture et qui ne parvient jamais à être mieux qu'un mauvais démarquage — ou une belle catastrophe —, l'art de Godard s'attache à la fixer dans un style pseudo-documentaire qui se dément lui-même, mais qui n'en étreint pas moins, au bout du compte, sa part de réalité. Or, c'est à ce niveau (de la destruction d'un univers, d'un langage), que son aventure artistique devient fascinante. Car pour démanteler un cinéma qui le hante mais qu'il ne saurait recommencer, pour se fuir dans un monde éclaté, perdu, qui ne mérite pas mieux que la fuite, Godard redécouvre le vieux et tout-puissant « montage », celui qui permit une fois déjà aux grands cinéastes soviétiques du muet d'édifier sur les décombres d'une dramaturgie révoquée pour stérilité le premier art nouveau des temps modernes. Ce faisant, il relance un problème qu'on pouvait croire caduc depuis bientôt sept lustres, le problème de la spécificité d'un septième art encore à forger. Il le relance mais, surtout, il le fait avancer. »

Citons encore, à propos de Pierrot le Fou :

« Des bandes dessinées, *Pierrot le Fou* partage les structures et les catégories mentales. Comme on sait, la bande dessinée parfois « découpe ». On a droit aux trois lions du *Potemkine* juxtaposés, au poing lancé et au poing reçu. Plus souvent elle « élide ». On passe d'un temps, d'un lieu à un autre en même temps qu'on saute d'un carré au suivant. Au milieu de ces « photogrammes », de ces « instantanés » ou de ces « poses », comme on disait au temps de la photographie animée de Dubosc, vers 1850, la vie court. Mais aussi souvent, une image constitue comme un point d'orgue : un moment de durée indéterminée, immobile ou dynamique (à « l'imparfait »), quasiment hors du temps : paysage, caravane en marche, guêt avant l'embuscade, vol interstellaire. Et comme il convient à l'âme de l'enfance, c'est sur ce genre d'images-tableaux que plus précisément le regard se pose, le rêve s'ouvre, le cœur s'excite. Ces points d'orgue, ces temps de repos généralement dessinés en plans de grand ensemble, insèrent le récit dans la réalité du monde, réintègrent les fragments dans une totalité où s'accomplit leur synthèse. »

Sylvie PIERRE.

La télévision en France en 1968

Comme toutes les machines à programmes, la communication de masse (le cinéma, la radio, le journal, la chanson, la télévision) fonctionne sur le principe du feed-back. L'objet du présent tableau est de montrer, par comparaison, comment la télévision, machine à programmes s'il en est, honore le contrat qui la lie à son public, c'est-à-dire comment ce public — que la télévision informe — in-forme *en retour* la télévision jusqu'à lui dicter ses formules les plus populaires. Ce problème n'est certes pas neuf, puisqu'il est en fait contemporain de l'homo economicus et de l'essor extraordinaire des loisirs et de la culture de masse. Mais il est grave puisqu'il engage l'épineux débat sur la responsabilité des formes. Comment naissent les genres, qu'est-ce que le style, où commence la notion d'auteur, peut-on choquer impunément son public, etc. ? Questions qui ne trouveront réponses satisfaisantes qu'autant qu'elles ne perdront pas de vue leur essentiel enracinement dans les lois économiques qui régissent toute société de consommation.

Nous n'accordons d'autre intérêt au classement suivant que celui d'éveiller à cette conscience. — A. S. L.

P.S. — Le tableau ci-joint se réfère à un « lecteur idéal » des publications citées, lecteur idéal qui est en fait celui que ces publications semblent postuler. Il s'agit là, simplement, d'une abstraction commode. — J. A. F.

Le lecteur de « France-soir »

Télé-soir, Télé-midi, Cinq Colonnes à la une, Panorama, Je voudrais savoir, Les Dossiers de l'écran, tous les jeux télévisés (sauf, peut-être, *Monsieur Cinéma*), *Télé-Dimanche*, et, par extension, *Le Palmarès des chansons.*

Ici on ne vise pas un public, mais *le* public, considéré comme un seul estomac vorace dont cependant l'appétit sans limites doit être sans cesse aiguisé par des plats soigneusement préparés : l'actualité doit être présentée à la une, l'événement politique doit être alarmant, le fait divers dramatique, tout le reste au moins pittoresque. Quant à la Culture, elle sera consommée sous forme de jeux ou de débats, en faisant le plus souvent possible appel au public.

Le lecteur de « Paris-Match »

Cinq Colonnes à la une, Panorama, Caméra III, Zoom, Séance tenante, Mémoires de notre temps.

L'Actualité de bonne compagnie, qui vise à donner l'illusion d'une information spécialisée qui serait en même temps à la portée de tous : *la* photo ou *la* séquence qui symbolise la guerre du Viet-nam, *la* personnalité dont la seule présence suffit à tout vous apprendre sur la livre-sterling (Rueff à « Séance tenante »), etc.

Le lecteur de « Salut les Copains »

Têtes de bois et tendres années, Tilt, Bouton rouge, Music-hall de France, Dim Dam Dom et les variétés du *Nouveau Dimanche.*

S'adressent à la jeunesse yé-yé à qui on s'efforce de donner ce qu'elle va chercher à La Cage ou au Bus-Palladium et dont des publications spécialisées lui fournissent la mythologie. Mais il est probable que les jeunes parisiens préfèrent se rendre sur place. Ces émissions sont donc essentiellement consommées en province.

Le lecteur de « Miroir de l'histoire », « Historia », etc.

Les Dossiers de l'écran, Clio et les siens, Les Bonnes adresses du passé, Mémoires de notre temps, Le Tribunal de l'impossible, certains jeux comme *L'Histoire en images.*

L'Histoire au musée, c'est-à-dire l'Histoire *qu'on remet à sa place* (fût-ce sous forme de débat) et dont il est recommandé de ne pas faire interférer les données avec celles de l'actualité qui brûle. A preuve, semble-t-il, la soudaine disparition d'une série comme « Présence du passé ».

Le lecteur des publications Del Duca

Certains feuilletons comme *Les Chevaliers du ciel, Michel Vaillant, Le Fugitif, Les Globbe-trotters...*

Histoires simples et édifiantes avec appel forcené aux bons sentiments. Utilisation manichéiste du phénomène de projection-identification qui caractérise certain cinéma.

Le lecteur de « Constellation »

La plus belle histoire de notre enfance, Les Conteurs, Le Monde en 40 minutes, Les Bonnes adresses du passé, Au Rendez-vous des souvenirs, Conseils utiles et inutiles.

Ici se déploie un univers rassurant irrigué par les certitudes du cœur, les exploits de la sensibilité et l'exercice raisonné des facultés de l'esprit. Le rêve est au centre de la vie, elle-même, éprouvée comme un équilibre indéfiniment « rattrapé ».

Le lecteur de « Nous deux », « La veillée des chaumières »

Qui marions-nous ?, Au Rendez-vous des souvenirs, Bienvenue, certains feuilletons (du type *Vivre la vie*).

On cherche ici à satisfaire à la fois le sentimentalisme du spectateur et son esprit feu de camp. Emissions humides, condescendantes : « on se penche sur » la vie des petites gens, on exalte les vertus de courage, d'abnégation, on tire des leçons. Le reflet du réel (« votre vie telle qu'elle est ») s'accompagne d'un appel au rêve (« votre vie telle que vous la souhaiteriez »).

Le lecteur de « Sciences et Voyages », « Sciences et Avenir », « Lectures pour tous », « Bêtes et Nature », « Géographia »

Le Magazine des explorateurs, Voyage sans passeport, Salut à l'aventure, La Vie des animaux.

Le lecteur de « Cinémonde »

Têtes d'affiche, Cinéma, A vous de juger, Discorama, Alors raconte.

Emissions dont le but, avoué ou non, est de prolonger les mythologies qui fleurissent autour du cinéma, du théâtre, du disque. Ramasse par extension un public plus sélectionné que rien de ce qui concerne les sujets abordés ne laisse indifférent (à côté d'un profil d'acteur, « Cinéma » peut très bien présenter des scènes de tournage du dernier Skolimowski).

Le lecteur de « Arts et spectacles » et des pages artistiques de « Candide », « l'Express »

Voir, Démons et merveilles, Cinéma, Art-actualités, Les grands interprètes, Musique pour vous, La Vitrine du libraire, Bibliothèque de poche, Lecture pour tous, Pour le plaisir, A vous de juger, Thèmes et variations.

La culture comme produit de consommation. Un côté un peu sévère est souvent considéré comme garantie de sérieux. Ces émissions répondent à la prétendue vocation culturelle de la télévision. Les domaines traditionnels (la Peinture, la Littérature, la Musique, le Cinéma) ne sont jamais bousculés. Elles ne dédaignent pas la démagogie (« Bibliothèque de poche »), tribut, il est vrai, de la recherche d'une forme plus vivante.

Le lecteur de « Jardin des Arts », « Réalités », « L'Œil »

Terre des Arts, certaines émissions de J.-M. Drot.

La culture pour professions libérales. Généralement académique avec des incursions dans l' « audace ». (Audace toujours récupérée par un ton de « bonne compagnie » : Drot ou Fouchet jouent

le rôle d'intermédiaires respectueux entre la Culture et le public vers lequel ils l'acheminent.)

Le lecteur des « Cahiers du cinéma », « Positif », « Cinéma 68 », « Art et Essai »

Cinéastes de notre temps, Thèmes et variations, Cinéma, Monsieur Cinéma, Les écrans de la ville, les films en v.o.
Intéressant le cinéphile qui suit la politique des auteurs ou poursuit sa vocation encyclocinéclubique...

Le lecteur de « 100 blagues », « le Hérisson », « le Rire », etc.

La Caméra invisible, Sérieux s'abstenir, Alors raconte, Les Grands enfants.

Le lecteur de « L'Equipe », « Miroir-sprint »

Les Coulisses de l'exploit, Sports-dimanche et évidemment les reportages sportifs en direct.

Le lecteur de « Télé-7-jours », « Télé-magazine », « Télé-Poche »

Au-delà de l'écran, Micros et Caméras, Paris-Club.
Emissions vouées aux informations strictement télévisuelles ou, par extension, au culte des personnalités de la télévision. Nette tendance au parisianisme (à l'exception de « Micros et Caméras »), essentiellement technique.

La lectrice de « Elle »

Le Magazine féminin, Cuisine à quatre mains, Dim Dam Dom, Les Femmes aussi.
La femme sous tous ses aspects — hormis celui de l'éternel féminin, nettement en voie de disparition. La cuisinière y trouve autant son bien que la coquette, la femme pratique aussi bien que la femme futile. A l'exception du « Magazine féminin » que sa formule un peu désuète apparente plutôt au « Petit Echo de la mode », ces émissions offrent au téléspectateur sensiblement la même variété de matières que lui présente un magazine comme « Elle » : de l'information générale (sous forme d'enquêtes ou de récits), des idées pratiques ou amusantes, et surtout les diktats de la dernière mode. A quoi s'ajoute un même évident souci de la mise en page.

Le lecteur de « Lui », « Le Nouvel Adam », « Candide »

Dim Dam Dom, Central-variétés, le Nouveau dimanche, les rubriques artistiques de *Séance tenante* et de *Caméra III* et certains feuilletons comme *Chapeau melon et bottes de cuir, Des Agents très spéciaux.*
De la culture, de la variété, de la sophistication. On parle de culture en termes de gadgets et vice versa. Le structuralisme y avoisine les voitures de sport, le musée imaginaire y accueille la bande dessinée, le « Che » y côtoie la minijupe, tout cela dans cet esprit très à la mode qui prône l'intégration de la Culture à la vie quotidienne, pratique le mélange des genres et attend de pied ferme de 6 Juin de MacLuhan.

Le lecteur du « Nouvel Observateur »

Les Femmes aussi, Jeux de société, certaines émissions sociologiques du Service de la Recherche.
L'enquête sociologique « de gauche », sérieuse, volontiers réquisitoire, la plupart du temps judicieuse. A condition de ne point aborder certains sujets réellement tabous, ces émissions ressemblent souvent d'une façon étonnante à certains reportages du « Nouvel Observateur ». Le soin généralement apporté à ces sujets se prolonge jusque dans leur forme.

Le lecteur du « Monde »

Le Fait du jour, et, évidemment, certains chapitres des grands magazines d'actualité.
Partout où règne le ton sérieux, pondéré, en tout cas qualifié qui a fait la renommée du « Monde ».

Le lecteur du « Figaro », « Les Echos »

24 Heures actualités, Les Cours de la bourse.
Tantôt objective, tantôt politiquement colorée, l'information est ici présentée de façon sérieuse.

Le public enfantin

De « Kiri le Clown » à « Jeudimages » en passant par certains feuilletons « familiaux » dans le genre « Les Chevaliers du Ciel », on peut dire que les enfants de tous âges sont plus ou moins comblés... dans les limites, du moins, surveillées par les éducateurs officiels. Les émissions enfantines sont donc toniques, salubres et édifiantes. Si le lecteur de « Tintin » s'y retrouve, ce n'est certainement pas le cas du fanatique de « Guy l'Eclair ».

L'amateur de cirque

La Piste aux étoiles.

L'amateur de musique

1) *L'abonné des grands concerts du dimanche.*
Les Grands interprètes, Musique pour vous.
2) *L'abonné du « Domaine Musical ».*
Rien, si ce n'est la très irrégulière et timide émission de Claude Samuel.
3) *L'amateur d'opéras.*
Rien, excepté la retransmission annuelle de Mozart depuis Aix.
4) *L'amateur d'opéras comiques et d'opérettes.*
Les émissions de Spade.
5) *L'amateur de ballets.*
De moins en moins servi par les rares émissions de Kahane.
6) *L'amateur de musicals.*
Les shows d'Averty, de Koralnik, Sacha Show, etc.
7) *L'amateur de jazz.*
Le festival d'Antibes par Averty, certains « Nouveau Dimanche ».
La musique pose, forcément un problème épineux à la télévision, compte tenu de l'existence d'une radiodiffusion tout à fait remarquable à cet égard. Le parti pris choisi est manifestement celui d'amener à la musique des non-mélodrames plutôt que de satisfaire les vrais amateurs. Dans le domaine du musical, en revanche, on peut dire que la télévision draine une bonne partie du public habitué des salles du music-hall et des comédies musicales américaines (Averty).

L'amateur de théâtre

1) *L'abonné de la Comédie Française.*
Le répertoire classique a toujours été à peu près couvert par les réalisations des « dramatiques » de la Télévision.
2) *L'habitué de la Porte Saint-Martin.*
Amplement servi par les transmissions ou retransmissions de « Au Théâtre ce soir ».
3) *L'amateur de théâtre d'avant-garde.*
Une seule émission, « Théâtre d'aujourd'hui », mais qui a l'avantage de concerner aussi bien le public du théâtre populaire (Gatti) que celui de la stricte avant-garde (Le Living Theatre).

Appendice

Pour que le présent tableau ne soit point trop incomplet, voici quelques observations complémentaires.
1) Sont amplement servis : les amateurs de timbres, d'accordéon, de catch.
2) Sont mal servis : les amateurs de poésie (par « Le Club des poètes »), de science-fiction (par une série comme « Au Cœur du temps », qui n'a pas l'intérêt de « La Quatrième dimension »), les lecteurs de « France-Dimanche » (exception : le reportage sur le couronnement du Shah), le lecteur de « Détective » (exception : tel reportage sur un fait divers dans la soirée « Tel quel »).
3) Ne sont pas servis : les lecteurs de « Tel Quel », de « Planète » et Teilhard de Chardin, de « Satanik », de « L'Humanité », du « Canard Enchaîné », de « Minute », de « Paris-Hollywood » ainsi que les Musulmans. — Noël BURCH, Jean-André FIESCHI et André S. LABARTHE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Michel Capdenac (Les Lettres françaises)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Jean Narboni (Cahiers)
Shakespeare Wallah (James Ivory)	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Les Petites Marguerites (Vera Chytilova)	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★
Le Théâtre de M. et Mme Kabal (W. Borowczyk)	★	★★★★		★★★	★★★★		★★★	★★★	★★	
Une affaire de cœur (Dusan Makavejev)	★★★	★★★	★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★
Les Dix mille soleils (Ferenc Kosa)	★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	●	★★	★★★	★★★
Le Départ (Jerzy Skolimowski)	★★	●	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★
L'Une et l'autre (René Allio)	★	★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★	★★	★★★	★★
L'Horizon (Jacques Rouffio)	★	★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★	★★
O Salto (Christian de Chalonge)	★★	★★		★★	★★★	★★	★★	★	★★★	★★
Les Feux de la vie (Jan Troell)	★★	★★	★	★★	★★	★	★★★		★★	★★
The Invasion of the Body Snatchers (D. Siegel)	★★	★★	★★	★★	★★★		★	★★		★★
Echoués (Juleen Compton)	●	★	★	★		★★	★★★★	★	★★★	★★
Frankenstein créa la femme (Terence Fisher)		★						★★★	★	
Trains étroitement surveillés (Jiri Menzel)	★★	★★		★★	★★★	★★★	●	●	★	★★
Face à face (Robert Manthoulis)	★	★	★	★★	★★★		★		★★	★
Le Viol (Jacques Doniol-Valcroze)	★		★	●	★		★★	★★	★★	★★
Le Credo de la violence (T.C. Frank)	★	★		★	●		★★			★★
Dans les griffes du maniaque (Jess Franco)								★		★
Luke la main froide (Stuart Rosenberg)	●	★★		★★	★		★	●	★	
L'Affaire Al Capone (Roger Corman)	★	★		★	★		●	★	★	
Un homme à abattre (Philippe Condroyer)		★	★	★	★	★		★	★	●
Le Temps des doryphores (Dominique Rémy)	★				★		★★★		●	
Le Diable à trois (Curtis Harrington)	★	★	●	●				★	★	●
Peter Gunn détective spécial (Blake Edwards)		★		★		★	★	●	●	●
Ulysse (Joseph Strick)	★	★★★	●	★	●		●	●	●	●
Le Démon dans la chair (Brunello Rondi)		★			●	●	●			
L'Amour libre (Mikko Niskanen)	●							●		
La Malédiction de Belphégor (Combret et Maley)			●	●			●			
Le Fou du labo 4 (Jacques Besnard)	●	●	●	●				●	●	●
Les Grandes Vacances (Jean Girault)	●	●	●	●		●	●	●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Cukor's junction

Cahiers Où en êtes-vous du projet de film « The Nine-Tiger Man » dont vous aviez parlé dans notre dernier entretien (« Cahiers », 184) ?
George Cukor Le film a été ajourné. Je ne le ferai que dans six mois. Je n'ai pas encore réuni la distribution, à part Robert Shaw. Le plus dur est de trouver le personnage principal, qui est un Indien de l'Est : il faut qu'il soit vrai, ou vraisemblable ! En plus, il doit exprimer beaucoup de choses, c'est un rôle très difficile... Depuis « My Fair Lady », j'ai écrit beaucoup de scripts, et actuellement j'ai quatre projets. Je suis d'ailleurs venu à Paris pour l'un d'entre eux, voir Rex Harrison avec qui je veux tourner « Casanova's Homecoming », d'après un roman de Schnitzler. Ensuite je vais à Londres pour voir John Osborne au sujet de sa pièce « The Right Arm of a Gentleman », qui est une histoire politique très intéressante, celle d'un grand scandale qui éclata en Angleterre


Claire Bloom dans « The Chapman Report », de George Cukor.

vers 1880. Je travaille aussi en ce moment sur un script, d'après un livre dont j'ai acheté les droits il y a quelques années, « The Spiritualists ». Pour moi, le script est la chose la plus importante dans un film. Le meilleur réalisateur du monde ne fera rien de bon, s'il n'a pas un scénario convenable au départ. J'ai vu récemment un film merveilleux, le dernier de Spencer Tracy, avec Sidney Poitier et Katharine Hepburn : « Guess Who's Coming to Diner ». C'est un film très bien joué, et très bien dirigé par Stanley Kramer. Et le script est merveilleusement écrit. Le problème du mélange des races, du mariage entre Blancs et gens de couleur, est très bien traité, de la façon la plus humaine et la plus amusante en même temps. Il contient peut-être des choses que l'on ne fait plus maintenant, mais il possède cette humanité qui fait tant défaut aux films actuels. Il est très difficile de donner une chaleur, des comportements « humains » à un film. « Guess Who's... » n'utilise aucun effet facile, il est fait très simplement, avec beaucoup de tact, et c'est beaucoup plus important.

D'un autre côté, quand nous revoyons de vieux films, nous pensons : « pourquoi y a-t-il tant d'explications inutiles, des conversations qui traînent en longueur » ? Tout cet aspect « old fashion »... Nous sommes habitués maintenant à un rythme, à un montage beaucoup plus rapide, à des astuces de montage. Le cinéma moderne est très « cinématique », mais inhumain. Ce qui est excitant, c'est de créer des êtres humains. Jean Renoir, qui est un homme charmant, me disait : « tous les vieux films américains sont excellents ». Il voulait dire que nous avions un esprit alors, qui a disparu aujourd'hui. Les films actuels sont très durs et dérangent d'emblée.
Mon quatrième projet est basé sur trois nouvelles de Somerset Maugham, que j'ai réunies en une seule, car le personnage principal pouvait être le même dans les trois. Il faut avoir beaucoup de projets, il y en a tellement qui tombent à l'eau ! J'aimerais beaucoup tourner avec Brigitte Bardot, que je trouve extraordinaire. Elle a vraiment l'étoffe d'une star. J'aime beaucoup aussi Candice Bergen. En ce moment, il y a beaucoup de gens qui ne sont encore que des espoirs. Bien sûr, nous n'avons plus les grandes personnalités d'autrefois, car nous vivons une époque de gens communs. Je viens d'acheter un livre où sont réunis tous les chanteurs et « pop-singers » actuels. On les regarde et on s'aperçoit qu'ils n'ont rien de personnel, ils se ressemblent tous ! Tout est fabriqué en eux, ils ne sont personne ! J'avais fait un film, écrit par Garson Kanin pour Judy Holliday, « Une Femme qui s'affiche » (« It Should Happen to You »), qui décrivait exactement le problème actuel !
Cahiers Regrettez-vous le temps du « woman's director » ?


Katharine Hepburn et James Stewart dans « Philadelphia Story », de George Cukor.

Cukor Les actrices de la Metro, où j'étais, avaient toutes une très grande personnalité : Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford... Ces femmes qui faisaient deux films par an représentaient des valeurs sûres pour la compagnie : elles avaient donc des scénarios écrits à leur image. J'aimais beaucoup tourner avec des femmes, peut-être parce

Ce petit journal a été rédigé par Pascal Aubier, Jacques Aumont, Patrick Brion, Albert Cervoni, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Paul-Louis Martin, Rui Nogueira, Sylvie Pierre, Lazlo Szabo, Bertrand Tavernier et F. Truchaud.

que tout ce que j'ai fait était très romantique. Une femme amoureuse est tellement belle ! Mais depuis, beaucoup de choses ont changé. La femme a les mêmes droits que l'homme. Elle n'a plus la même persuasion, ni la féminité d'autrefois. En France j'ai été très frappé par le fait qu'énormément de femmes travaillent. En Amérique, il y a tellement de lois qui protègent les femmes et qui les gâtent : elles perdent ce qu'elles ont de tendre. Mais j'ai dirigé aussi des hommes, pas seulement des femmes !

Cahiers « A Star Is Born » était le remake du film de Wellmann, mais « What Price Hollywood » (1932) racontait déjà la même histoire ?

Cukor Oui, c'est vrai. Dans « What Price... » Lowell Sherman, acteur très connu et aussi réalisateur de quelques films, tenait le rôle principal, celui d'un réalisateur raté qui découvre la « star » qui est jouée par Constance Bennett. Dans le film de Wellmann, Frederic March joue le même rôle mais son personnage est déjà celui d'un acteur, comme Mason dans le remake que j'ai fait. Quand Wellmann a fait son film, comme j'étais un ami de Selznick, qui produisait le film, je suis allé voir le tournage. Et il s'est produit une chose amusante : j'ai raconté que je venais de voir John Barrymore dans un restaurant, et je leur ai décrit la scène. Ils l'ont mise dans le film ! Et quand j'ai refait « A Star Is Born », j'ai repris cette scène, ce qui est normal, puisqu'elle m'appartenait ! J'ai fait beaucoup de films où les héroïnes étaient des actrices : j'avais fait beaucoup de théâtre avant, c'est peut-être pour cela, mais aussi un peu malgré moi. Le théâtre ne m'intéresse plus beaucoup maintenant.

Cahiers Pensez-vous écrire un jour vos « Mémoires » ?

Cukor J'y ai pensé sérieusement et j'ai déjà essayé deux fois, sans succès. Je le ferai un jour. Pour le moment, je rassemble des photos, de travail, de plateau. Les photos me fascinent. Je veux dire des choses qui m'intéressent, mais sans être trop sérieux

Cahiers Parlerez-vous de « Gone With the Wind » ?

Cukor Peut-être. Sincèrement, honnêtement, je ne sais pas ce qui est arrivé. J'avais prévu tout le « cast », j'avais fait les tests-acteurs, cela vous le savez, et j'ai tourné pendant un mois : contrairement à ce qu'on a dit, toutes les scènes que j'ai tournées **sont dans** le film C'est alors que j'ai été remplacé. Je n'ai jamais su le fin mot de l'histoire. Selznick, qui était un très grand ami, m'a dit : « C'est peut-être Gable qui l'a fait, peut-être a-t-il pensé que tu ne comprenais pas sa façon de jouer ». Il n'était pas difficile à comprendre ! Je venais de travailler avec Barrymore et Tracy, il pensait que je ne le considérais pas comme un bon acteur ; c'était une grande personnalité, mais il n'était pas très bon acteur, et il le savait! Enfin .. je ne sais pas ce qui s'est passé ! Olivia de Havilland m'a raconté ensuite que le matin, lorsqu'elles ont appris la nouvelle, elle et Vivien Leigh ont couru vers Selznick en pleurant et en l'implorant. Mais il a été inflexible et a dit que ce n'était pas possible. Pendant le reste du tournage, Olivia venait me voir tous les jours pour me demander des conseils sur la manière de jouer, et elle avait des problèmes de conscience devant ce « black-market » de direction d'acteurs ! Jusqu'au jour où elle a su que Vivien faisait la même chose ! De toute façon cette affaire n'a pas changé le cours de ma vie ! Chaque fois que l'on fait un film, on pense que c'est le meilleur. Mais s'il n'est pas bon, cela ne fait rien, on passe au suivant. La vie d'un réalisateur ne dépend pas d'un film, mais de l'ensemble de son œuvre.


James Mason et Judy Garland dans « A Star is Born ».

Cahiers Et pour « Desire Me » (« La Femme de l'autre », 1947) ?

Cukor Au départ, c'était une bonne histoire, mais la censure a tout changé, il a fallu couper, on l'a fait sans me consulter, ils voulaient mettre mon nom au générique, j'ai refusé bien sûr. Et, une fois que je l'ai fini, **entièrement**, ils l'ont fait retourner, non pas par Jack Conway, comme on l'a dit, mais par Mervyn Le Roy. Et je crois bien que c'est le seul film de l'histoire du cinéma sans nom de réalisateur au générique ! C'était un mauvais film, alors j'ai oublié l'affaire. Mais l'histoire originale était très bonne : un homme revient de la guerre et dit à une femme qu'il est son mari, et elle n'en est pas sûre ! Cela devenait alors une histoire d'amour, tout était très romantique, mais tout cela a disparu. Censure, censure, censure... comme pour « Chapman Report ». Alors que la censure n'existe presque plus maintenant, il est amusant de voir la scène classique d'un couple au lit : c'est toujours la même pose, ils sont nus, et ils ont toujours l'air triste, comme s'ils avaient mal aux dents !

Cahiers Que pensez-vous de « l'underground cinema » ?

Cukor Ils ont fait beaucoup de choses dans le domaine pornographique ! J'ai appris qu'il y a un de leurs réalisateurs, qui s'appelle George Kuchar, qui a fait des films caricaturaux très drôles, parait-il, mais je n'ai encore rien vu de lui ! Nous avons passé tellement d'années à apprendre à faire une seule chose, mais bien, et tous ces jeunes prennent une caméra et tournent n'importe quoi. Ils ne croient pas à ce qu'ils font Prenez « Chelsea Girls », par exemple, ils prennent des filles, Warhol et les autres, ils les photographient en train de dire des stupidités, et c'est tout.

Cahiers Parlez-nous de « Something Got to Give » et de Marilyn Monroe ?

Cukor Le film a été repris, c'est « Move On Darling » de Michael Gordon, avec Doris Day et James Garner. Marilyn ? Tout simplement, elle ne pouvait plus travailler. En 7 semaines de tournage, nous n'avons pu travailler avec elle que trois ou quatre jours ! Elle était incapable de faire quoi que ce soit, et comme elle était très intelligente, elle s'en rendait bien compte. Un jour, pour l'encourager, je l'avais complimentée sur une scène, et elle m'a répondu : « Non, ce n'est pas vrai, je n'y arrive pas ». C'était très difficile de communiquer avec elle. Elle compliquait les choses les plus simples, et jouer d'instinct ne la satisfaisait pas. Elle voulait faire très bien. Elle faisait les choses les plus difficiles avec beaucoup de naturel et de facilité. C'était une grande comédienne, mais elle voulait tout compliquer. Elle n'était pas préoccupée par la peur de vieillir, elle était encore très jeune, mais elle était naturellement instable et tourmentée.

Cahiers Certains de vos films ont été remaniés par d'autres auteurs que vous, et vous-même avez terminé des films sans les signer ?

Cukor Cela arrive à tout le monde et tout le temps. Cela ne vaut pas la peine d'en parler. J'ai terminé « Song Without End », car Charles Vidor était mon ami. J'ai aussi terminé « Escape », de Mervyn LeRoy, qui était très intéressant, avec Norma Shearer et Bob Taylor, sur les années 30...

J'ai un projet que j'aime beaucoup : trois films sur la périphérie d'Hollywood, pas sur Hollywood même. Sur des gens qui tournent autour du monde du cinéma, sur des « stunt men » ou des filles qui rêvent d'être actrices.

Cahiers Que pensez-vous de « Shakespeare Wallah », de James Ivory qui rappelle un peu vos films ?

Cukor J'aime beaucoup ce film, qui est très original. J'aime surtout le personnage de la mère, cette vieille comédienne fidèle. L'histoire d'amour manque un peu d'humour. Mais c'est très intéressant.. cette petite compagnie qui se déplace aux Indes .. Je ne sais pas si vous connaissez la biographie de Caulaincourt dans laquelle il décrit les campagnes napoléoniennes — il était le chef des écuries de Napoléon. Il parle de la campagne de Russie et de la retraite. Et il y avait une troupe de comédiens qui se déplaçait avec les soldats, pour les distraire et donner des spectacles. Ce serait passionnant d'écrire cette horrible retraite du point de vue de ces acteurs qui se demandent ce qui se passe. Ils souffrent du froid, de la faim et ils doivent amuser les soldats.

Toute ma vie, j'ai côtoyé des gens de théâtre, je les connais très bien. Et il se produit cette chose étrange : quand dans la vie, des amies actrices ont des choses terribles,

qui leur arrivent, je les ai vues tellement pleurer au théâtre ou sur l'écran, que je ne les crois que difficilement quand elles pleurent vraiment ! Il y a quelques années, une de mes amies, une actrice, est morte. Et le public a réagi d'une manière très négative : il l'avait vue mourir tellement de fois au cinéma, qu'il ne pouvait croire à sa mort réelle ! Comment distinguer les pleurs au théâtre, au cinéma et dans la vie : on pleure de la même façon !
Ce qui est fantastique, c'est l'intérêt des jeunes, actuellement, pour le cinéma. Ils veulent tous être réalisateurs. De temps en temps je vais à des festivals à Chicago ou à San Francisco et beaucoup de jeunes, souvent mal informés, pensent que tous les réalisateurs étrangers sont des rêveurs artistes qui improvisent tout ! Je pense que c'est une illusion : je n'ai jamais vu un réalisateur improviser ; pour moi c'est un cauchemar. Je pars toujours d'une base très solide, et si parfois les idées ne sont pas sur le papier, elles ont été très réfléchies avant. Je n'aime pas travailler à toute vitesse comme à la T.V. J'aime penser les choses et réfléchir. (Entretien réalisé au magnétophone par R.N. et F.T.).

X. Leipziggerwoche

Le festival de Leipzig, consacré au cinéma documentaire et au court métrage, fêtait cette année son dixième anniversaire. De fait, on est devant un festival rodé, bien en place, aussi bien par la qualité de son organisation matérielle (accueil confortable réservé aux invités, respect des horaires de séances, effort fait pour permettre à tous de participer au maximum, grâce à un système de traduction simultanée en plusieurs langues et à l'édition, également en plusieurs langues, du bulletin quotidien) que par la personnalisation idéologique. Leipzig est un festival du documentaire et du court métrage « progressiste », « engagé ». On ne saurait le lui reprocher, on ne saurait lui reprocher au contraire que de manquer, très exceptionnellement, à cette vocation, par exemple en sélectionnant et en primant un film japonais de propagande industrielle (et ultra-capitaliste) sur la fabrication d'un super-tanker de 200 000 t. Par contre, il est évident, et normal, justifié, profondément justifié que le principe même du festival fausse la représentation proportionnelle des genres cinématographiques. Peu de films d'animation, pour ne prendre que ce cas, mais il est certain qu'il est fort peu de « dessins animés » dont l'engagement politique soit patent. L'engagement politique passe plus facilement par le « direct » ou par le reportage. Ensuite ce même principe fausse tout autant, et de façon toujours aussi justifiée, la distribution des représentations nationales. Une priorité certaine est accordée aux films des pays socialistes, à ceux venant des pays capitalistes où de forts mouvements de contestation politique en cours de développement trouvent aussi leur expression filmique et aux jeunes cinémas documentaires dans les pays en voie de développement, après une accession souvent toute récente à l'indépendance politique. Même maladroit, même si tout n'y est pas convaincant, le premier film venu de Zanzibar à être proposé au public international, c'est bien à Leipzig, en cet an X, que nous l'aurons vu. Leipzig donc est irremplaçable.
La formule pourrait appeler des perfectionnements, des mises au point, tant sur le plan matériel (surtout la fourniture des fiches techniques) que par un certain élargissement, une certaine systématisation sur le plan idéologique. élargissement par une meilleure prospection dans tous les pays du monde (la France avait certes mieux à proposer, et plus « engagé » que cette affreusement plate « Autopsie d'un mouvement » aux barres parallèles dont le seul mérite était d'être supérieurement monté par Huguette Ferreux), systématisation des programmes (pourquoi pas un regroupement thématique ou géographique, le « direct » ou l'Afrique, etc. ?) Cette année, il est vrai, l'Histoire politique offrait une excellente occasion : le Cinquantenaire de la Révolution d'Octobre fut célébré à travers une rétrospective consacrée à 50 ans de cinéma documentaire soviétique. Sur le politique (dès les « Trois chants sur Lénine » de Vertov, malgré leur richesse et leur beauté, on décèle dans une période déjà stalinienne comment le culte de Lénine — si contraire à l'esprit de Lénine — avait comme fin immédiate une identification du modèle Lénine au modèle suivant, Staline), comme sur le plan esthétique (l'esthétisme, déjà, chez Kalatozov, le modernisme au contraire de certaines séquences tournées par Esther Choub dans un film sur les komsomols), l'entreprise s'est pleinement révélée comme passionnante, d'autant plus qu'elle s'accompagnait de la présence de représentants du documentarisme soviétique, de ses témoins de la première heure comme Mikhail Kaufman, le frère de Boris Kaufman et le frère de Dziga Vertov, rebaptisé ainsi par Maiakovski car Dziga avait la bougeotte et « Vertov » veut dire quelque chose comme « **tourneur** », « qui **tourne** ».
L'essentiel des programmes s'est ordonné autour de Lénine, d'Octobre 17 et autour du Viet-nam. Dans les deux directions trop de films semblaient avoir été faits pour la forme, pour le principe, maniant toujours les mêmes documents d'archives. Pour Octobre, l'Italien Angela (l'affiche révolutionnaire et le bouillonnement culturel après Octobre), les Polonais (avec l'évocation de la Citadelle de Varsovie où les tsars enfermaient les révolutionnaires polonais avant qu'un décret de Lénine ne dénonce les accords tripartites sur le partage de leur pays) ont proposé les meilleures exceptions, trouvant des longueurs d'ondes originales. Pour le Viet-nam le Cubain Santiago Alvarez a apporté un très beau film, très chaleureux, très noble, d'un scrupuleux respect pour les êtres et les choses, pour le paysage vietnamien dans l'humidité des rizières au petit matin, un film aussi pudique et aussi gracile que certaines estampes orientales. Plus efficaces sont pourtant probablement les films-dossiers comme « Loin du Viet-nam » : l'autorité, la notoriété de leurs auteurs, leur ampleur, leur richesse substantielle plus étendue leur vaudront en effet une audience publique certaine. Il faut aussi citer un remarquable long métrage américain, « Garçons et filles », de Jerry Stoll sur la marche de protestation contre la guerre des étudiants de San Francisco, avec des variations sur l'entraînement des recrues U.S., sur la poli-


Dans un quartier de Londres, André Delvaux dirige Yves Montand et Michael Gough. Il s'agit du tournage de « Un soir un train », deuxième film de Delvaux : une série d'événements en apparence anodins contraindront un professeur de philologie romane dans une petite ville flamande et sa femme (Anouk Aimée) à faire le bilan de leur existence.

tique intérieure américaine, etc.
Enfin il faut mentionner la qualité fréquente des documentaires produits par la DEFA (la firme de production de la Deutche Demokratische Republik), des reportages francs et sans afféterie (sur la mentalité rurale par exemple) et surtout un admirable film de « direct » sur le grand musicien Paul Dessau dirigeant tour à tour une répétition d'orchestre et une leçon de solfège à de jeunes pionniers. La personnalité d'un grand artiste, son humour, son exigence, son sens du contact humain ainsi captés sur le vif établissent bien que ce que Vertov avait rêvé, Rouch, Leacock, Ruspoli, Pierre Perrault et certains réalisateurs de la D.E.F.A. aussi peuvent maintenant l'accomplir. — A.C.

Rencontre avec Alexis Damianos

Le premier long métrage d'Alexis Damianos, « Jusqu'au bateau », sera prochainement à l'affiche du « Studio 43 », grâce à l'Arjeci. Bien avant la dictature des colonels, nous avions rencontré et interviewé Alexis Damianos ; il nous semble d'autant plus urgent de publier cet entretien que, depuis, bien des choses ont changé, qui le feraient moins serein aujourd'hui.

C. d. C.



« Jusqu'au bateau », d'Alexis Damianos.

Cahiers Comment vous est venue l'idée des trois sketches de « Jusqu'au bateau » ?

Alexis Damianos Au départ, j'avais l'intention de constituer un groupe de collaborateurs qui se seraient donnés la tâche suivante : faire trois histoires à partir d'une seule. Malheureusement, on se méfiait de moi, et comme je venais du théâtre, on me prétendait inapte au cinéma. J'ai donc décidé de travailler seul, tout en respectant l'idée de départ des trois histoires.
Pour la première, je suis parti part ce qui a subi l'influence de l'étranger (le plus souvent en mal), et d'autre part ce qui est produit par des gens qui, vierges de toute influence, sont représentatifs du peuple, de ses sentiments et aspirations profondes. Ce qui m'a intéressé dans la chanson en question, c'est qu'elle ne provienne pas d'une aspiration « culturelle », ou d'un désir de « faire beau ».

Cahiers Quel est celui des trois sketches que vous préférez ?

Damianos Je ne les ai peut-être pas réussis également, de Spilios Passayiannis parce qu'il nous fait revenir aux racines du peuple grec et de la littérature grecque, parce qu'ainsi je pouvais montrer qu'il y a une tradition grecque riche, vraie et populaire, dont malheureusement trop de productions font de lamentables imitations. Pour la seconde, j'ai choisi Grigoris Xenopoulos car il est en quelque sorte le père du roman et du théâtre grecs qu'il traite avec un art tout moderne. La troisième histoire, elle, part d'une chanson populaire. Une véritable ballade populaire, totalement pure de cet abâtardissement qui affecte trop souvent le genre. J'aimais beaucoup ce principe qui consistait à tirer un film d'une chanson, d'autant plus que cela me permettait de traiter une réalité actuelle.
Mais ces trois histoires ont été choisies en fonction d'une certaine perspective historique : je voulais décrire une certaine démarche qui va de la tradition à l'époque actuelle.

Cahiers D'où vient exactement cette chanson d'où vous êtes parti ?

Damianos Dans tous les arts populaires, vous avez, d'une mais je les aime autant. Pourtant, si j'y réfléchis, je dois avouer que le troisième me semble se rapprocher davantage de mon ambition première. Il faut dire aussi que j'ai acquis, au cours du premier et du deuxième une expérience qui au début me faisait défaut.

Cahiers Ne vous semble-t-il pas qu'entre un début et une fin très forts, le film subit un certain fléchissement ?

Damianos Un proverbe grec dit : qui juge se juge. Ainsi chacun voit-il ce film très différemment. Les gens qui n'ont aucun critère esthétique préfèrent le deuxième sketch. Les gens qui savent ce qu'ils veulent aiment le premier ou le troisième, mais pas le second. Ils ont tort.
Cela dit, il est de fait qu'avec la deuxième partie nous avons eu des tas d'ennuis, dus à mon inexpérience, à la technique ou aux acteurs. Mais l'œuvre de Xénopoulos est absolument remarquable, et si dans le film quelque chose ne va pas, c'est moi le responsable.
La deuxième partie a aussi été la victime du star-system. Je me suis fait avoir par certaines idées qu'avaient mes collaborateurs. Car trop de gens encore aujourd'hui n'imaginent pas qu'un autre système soit possible pour faire du cinéma. Je me suis donc trouvé dans une mer de vedettisme. Au contraire, dans la troisième partie, j'étais dégagé de tout cela, et je me suis fié au travail purement personnel.

Cahiers Vous avez beaucoup travaillé pour le théâtre..

Damianos J'ai d'abord commencé comme acteur. Puis j'ai joué avec une compagnie : les « Artistes associés ». Ensuite, ma première pièce a été montée chez eux. Puis, j'ai fondé le « Théâtre expérimental », en collaboration avec Carolos Koun. Il jouait le soir, moi l'après-midi. Après la fermeture de ce théâtre, et à la suite d'un voyage en Angleterre, j'ai fondé le Théâtre Poria. Un certain temps après, d'ailleurs, car faire marcher une compagnie est excessivement difficile en Grèce, et je ne voulais à aucun prix tomber dans le théâtre commercial. Il fallait donc beaucoup de patience. Bien entendu, le Théâtre Poria, lui aussi, a dû s'arrêter pour raisons financières (car nous n'avions aucune subvention de l'Etat), c'est à la suite de cela que j'ai décidé de faire mon premier film

Cahiers Mais cela ne revient-il pas plus cher de faire du cinéma ?

Damianos Comme je le fais, on peut s'en tirer. Car j'avais tout fondé sur la collaboration d'un groupe. Et là, je ne remercierai jamais assez tous ceux acteurs et techniciens, qui m'ont permis de réaliser ce film.

Cahiers Votre expérience du théâtre a-t-elle profité à votre film ?

Damianos Beaucoup. Et d'abord dans la mesure où elle m'a permis d'avoir avec mes acteurs et autres collaborateurs de meilleurs contacts.
Ce contact m'a d'abord servi pour leur transmettre ce que je voulais faire, ce que je voulais exprimer. Car ce fut pour moi la première chose . déterminer ce que je voulais dire, indépendamment des moyens à travers lesquels cela devrait être dit. Je crois qu'il faut toujours procéder ainsi : quand un homme regarde directement les choses, ses problèmes se simplifient.

Cahiers On sent dans votre film un grand intérêt pour l'acteur. Il nous semble que cela vient du théâtre, et que vous avez cela en commun avec un certain nombre d'autres réalisateurs, également venus du théâtre.

Damianos Je ne sais si cela vient du théâtre. En tout cas, je pense que l'acteur est un élément capital qui doit m'aider à la réalisation de mon but et si vous pensez que cela se sent dans le film, j'en suis heureux. Par ailleurs, la plupart de mes collaborateurs venaient eux aussi du théâtre.

Cahiers Avant de faire du cinéma, qu'en connaissiez-vous ? Qu'aimiez-vous voir ?

Damianos Pour dire vrai : techniquement, je ne connaissais pas grand-chose. Mais j'allais de temps en temps au cinéma. Il est arrivé aussi qu'une grande production grecque m'a demandé de travailler avec elle. Mais ça n'a pas marché : j'avais des conceptions différentes. En bref : je pensais que la production grecque était déficiente, que nous n'avions chez nous, à moyens égaux, aucune œuvre qui pût se comparer aux œuvres étrangères. Nous cherchions toujours à imiter des choses qui ne correspondent pas à notre tempérament, à notre réalité, à nos qualités propres, qui ne correspondent absolument pas à nous-mêmes. Ce fut même mon point de départ : je voulais faire un film sur des bases véritablement grecques. Mais vous m'avez aussi demandé ce que j'aimais... Eh bien, cela vous semblera peut-être curieux, mais je suis surtout marqué par des films anciens, dont certains que je vis très jeune : le cinéma courant, français ou américain. Et aussi Chaplin, plus quelques films russes. J'aimais

facilement beaucoup de films, et je garde un bon souvenir des « Révoltés du Bounty ». Plus tard, j'ai beaucoup aimé les « 400 Coups ». Bref : j'aime les choses simples, et j'aime beaucoup de choses à la fois pourvu qu'elles le soient.

Il y a quelqu'un qui pour moi s'est vite détaché des autres, c'est John Ford que j'ai aimé dès ma jeunesse, et que j'ai découvert avec « My Darling Clementine ». J'ai trouvé chez lui un rapport simple et honnête entre la tradition du western, la réalité américaine et la réalité humaine tout court. En aucun cas l'intérêt n'est chez lui purement descriptif. Tout y est si vrai qu'à partir d'un certain moment on ne voit plus la description (qui parfois, dans le western, reste au niveau de la couleur locale), mais véritablement le sens et la profondeur des choses. John Ford m'a énormément ému.

Cahiers Et dans le cinéma grec ? Que pensez-vous par exemple de Koundouros ?

Damianos Il m'est très difficile de parler d'un compatriote. Je puis simplement dire que Koundouros est quelqu'un qui se bat pour le bien du cinéma grec. Seulement, cela ne suffit pas toujours. Et une hirondelle ne fait pas le printemps... Et ni Koundouros ni moi ne pourrons rien faire si nous restons seuls. Il faut absolument que tout un groupe se mette au travail. Cela dit, l'excellent travail de Koundouros, souvent basé sur un rapport optique entre les choses, ne reflète pas toujours leur véritable profondeur. Mais notre cinéma a tant de difficultés à s'établir, et il est si dur pour nous de voir les choses avec justesse...

Ainsi, nous sommes constamment pris entre deux pièges : d'une part l'influence de l'étranger, l'influence sur nous de la façon dont nous voit le cinéma étranger ou dont nous voit le mauvais cinéma grec, d'autre part (si par réaction, nous nous tournons vers nous-mêmes), le danger du floklore, si nous nous complaisons dans les manifestations les plus extérieures de notre réalité.

Dans les deux cas, nous tombons dans une forme de cinéma-tourisme, et notre réalité s'y perd. Et j'appelle tourisme aussi bien la façon littéraire que folklorique de parler de la Grèce. Tout cela relève d'une même façon de montrer les choses : le « money-way ».

Cahiers Que pensez-vous du film de Ado Kyrou « Bloko » ?

Damianos Je n'en n'ai vu que des fragments, avant le montage. Cela m'a semblé très bon. Malheureusement pour Kyrou, on a trouvé que son film n'était pas bon du tout. De toute façon, le cinéma grec est fondé sur le respect d'un certain nombre de standards, de normes. Si vous ne les respectez pas, vous vous en éloignez tant soit peu, vous êtes l'Ennemi. Alors tout le monde s'affole, et pour commencer, on essaie de vous sauver, de vous protéger de vous-même. Vous êtes un dévoyé. Il faut bien tenter de vous remettre dans le droit chemin...

Ainsi la photo : il y a un style admis de photo, disons « carte postale », et on doit avoir l'ambition de faire ce genre de photo. Car on a une véritable foi dans ce style, c'est une véritable croyance à laquelle on n'imagine pas qu'on puisse être infidèle.

Or il est évident, dès qu'on a vu un plan du film de Kyrou, qu'il a fait quelque chose de « différent ». Déjà, et sur ce simple plan, c'est très dangereux. Mais il a essayé. Il s'est battu, jusqu'à l'épuisement complet. Car c'est quelque chose d'épouvantable de faire un film dans ces conditions, de livrer une vraie bataille pour le plus petit détail d'un film. Mais tant que le cinéma grec sera ce qu'il est, on ne pourra pas faire autrement que de réaliser un film contre l'état de chose admis. Il me semble qu'une autre



« Jusqu'au bateau », de Alexis Damianos.

ambition intéressante de Kyrou a été de réagir contre la sensiblerie qu'un tel sujet aurait pu appeler. Il a voulu enlever à l'acte son auréole émotive, un peu comme chez Brecht. Là aussi, il allait contre une tradition...

Cahiers D'où vous est venu le titre du film ? Vouliez-vous évoquer directement le thème de l'émigration ?

Damianos Ce titre était plutôt pour moi l'équivalent de « Vers l'épuisement » ou « Vers les bas-fonds », titres qu'évidemment je ne voulais pas donner au film, préférant y substituer quelque chose de plus neutre et qui ne se rattache pas à une caractéristique fondamentale du film.

Cahiers Avez-vous vu « America America » de Kazan ?

Damianos Je le verrai dès que possible, car on m'a déjà souvent posé votre question, et fait un rapprochement entre ce film et le mien. Il me semble que la première différence vient de ce que « America », au contraire de mon film, débouche sur l'espoir. Car mon chemin est celui-ci : partir de la montagne (c'est-à-dire de la tradition, de la force, de la pureté), pour arriver à la ville — et au « tourisme ». C'est donc un chemin dans le temps et dans l'espace qui va du passé à l'époque contemporaine.

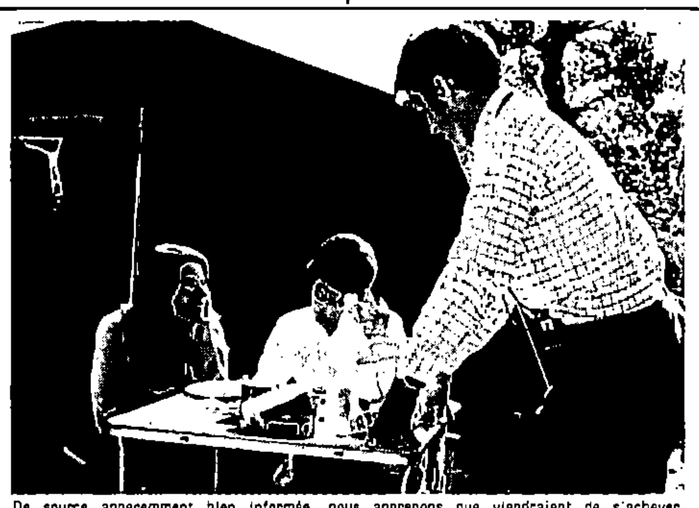
Cahiers On peut dire que vos trois histoires tournent autour d'un viol. Est-ce lié dans votre esprit à la situation économique de la Grèce ?

Damianos Je suis content que vous ayez vu cela, car en effet la situation économique étant ce qu'elle est ici, on peut difficilement parler de la Grèce autrement qu'en termes de viol. Dans ce pays où la femme dépend à ce point de l'homme, où chaque acte de la femme se répercute sur toute sa vie, et où l'instinct érotique est tellement lié à l'instinct de conservation, l'amour débouche sur la tragédie.

Dans la première partie de mon film, je montre cette relation à partir d'un homme qui, conforme à la tradition, agit uniquement par force : l'homme y est fort par noblesse et par innocence. Dans la deuxième partie, la pression très forte de l'instinct sexuel se fait catastrophique parce qu'elle s'identifie à l'instinct de conservation et qu'elle est indissociable d'un certain système économique. Dans la troisième partie, l'instinct sexuel se trouve lié à toute une situation sociale, dont la situation de dépendance où est la femme par rapport à l'homme. En somme, la conséquence de cette situation sociale et économique fait que l'homme ne se sent plus un homme, et débouche sur une sexualité asexuelle.

Cahiers Il y a donc un rapport entre votre volonté de décrire la Grèce au cinéma (et vous y décrivez le mouvement d'une — ou de plusieurs — destructions), votre volonté de faire du cinéma pour réhabiliter l'authentique héritage grec attaqué de tous côtés (économiquement, touristiquement, etc.) et votre volonté de faire exister la Grèce en tant que pays cinématographique ; c'est-à-dire capable de produire des films et capable de se filmer. Il y a là une force de revendication totale, qui est une véritable revendication ethnique.

Damianos En vérité, il ne pouvait en être autrement car nous en sommes au point où



De source apparemment bien informée, nous apprenons que viendraient de s'achever, quelque part dans le Sud-sud-est, par Bagnols-sur-Cèze de latitude et Vallon-Pont-d'Arc de longitude, les prises de vues coloriées d'un long métrage de Charles Bitsch, intitulé « Le Dernier homme » et interprété par Sofia Torkeli, Corinne Brill et Jean-Claude Bouillon. Selon certaines rumeurs, l'auteur songerait à modifier le titre de son œuvre pour la rebaptiser . « Banche-Neige, Cendrillon et le Chat Botté dans l'art déche ».

nous devons d'abord dire : la Grèce existe. Il ne pouvait en être autrement, puisque mon propos même était de me baser sur nos propres forces, nos propres sentiments, notre beauté propre. Toutes choses que nous ne pouvons emprunter à personne d'autre. C'est élémentaire, mais chez nous, cela même doit être revendiqué. Rien ne se fera si l'on n'a d'abord pris conscience de ce qu'est ce pays, dans le temps et dans l'espace, et de ce vers quoi il peut ou doit aller.

Cahiers Comment votre film a-t-il été reçu en Grèce ?

Damianos J'ai eu de bonnes réactions, très émouvantes. On m'a dit parfois que c'était le premier film vraiment grec, et c'est la chose qui me touche le plus. De toute façon, c'est un film facile à comprendre pour la Grèce. Mais la Grèce n'est pas facile à comprendre..

Cahiers Dans quelle mesure le film a-t-il été préparé (éventuellement découpé) ou improvisé ?

Damianos Nous avons fait un découpage, mais après avoir repéré les lieux et effectué les répétitions avec les acteurs. En règle générale, nous essayions de préparer les choses à l'avance, bien que dans la deuxième partie il n'y ait eu aucun découpage précis. Dans la troisième partie, par contre, il y a eu le meilleur équilibre entre la préparation et l'exécution. Mais les choses étaient souvent rendues difficiles pour moi dans la mesure où je jouais moi-même comme acteur.

Cahiers Avez-vous maintenant un projet précis ?

Damianos J'ai un projet qui existait avant ce film, et que je vais sans doute pouvoir réaliser, maintenant que ce film m'a fait prendre un premier contact avec le cinéma. Un projet qui m'est très cher.

Cahiers Avez-vous l'intention d'y être vous-même acteur?

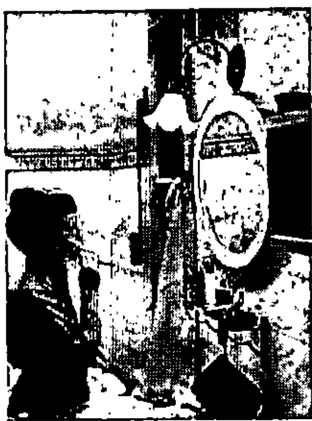
Damianos. Je n'en sais rien. Il faut d'abord que je finisse d'élaborer ce projet. Ensuite les problèmes se définiront, et je verrai à ce moment-là comment les régler. L'expérience de « Jusqu'au bateau », de ce point de vue aussi, m'a appris beaucoup. Jouer dans son propre film, cela règle évidemment bien des problèmes, mais cela multiplie les responsabilités et divise votre attention. Il est très difficile de se concentrer à la fois sur soi-même et les autres. A ce moment-là, il faut pouvoir être entouré d'une équipe de collaborateurs en qui on a parfaitement confiance et sur lesquels on peut se reposer. J'en reviens là au travail de groupe dont je vous ai parlé au début et qui me semble capital. A partir du moment où on forme groupe, beaucoup de choses deviennent possibles. (Propos recueillis au magnétophone par M. D. et P.-L. M.)

IIIe Festival du film hongrois

Depuis quelques années, on commence à parler sérieusement du cinéma hongrois. « Le Père », d'Istvan Szabo, à Moscou, « Les Jours Glacés », d'Andras Kovacs, à Karlovy-Vary, « Les Dix mille soleils » de Ferenc Kosa, à Cannes, « Les Vertes Années », d'Istvan Gaal, à Hyères, et « Salut Vera », de Janos Hersko, à San Sebastian ont été couronnés en 1967.

Pour la troisième fois, les meilleurs films hongrois de l'année ont été réunis à Pecs (ville universitaire du centre de la Hongrie), du 23 au 28 octobre.

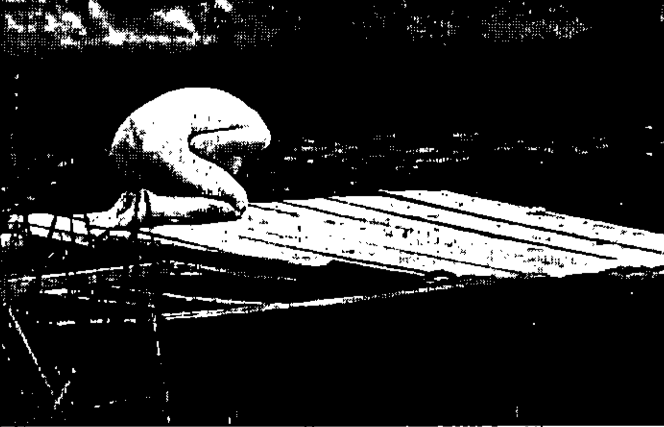
En ouverture, nous avons vu le très beau film (hors compétition), de Miklos Jancso, « Soldats et Officiers ». Après la grande Révolution d'Octobre, en Russie, un détachement hongrois se bat auprès de l'Armée Rouge contre l'armée du Tsar. Les mêmes thèmes que ceux développés dans la prison des « Sans Espoir » éclatent avec encore plus de force sur les plaines russes. Chevauchées et massacres atteignent un paroxysme de violence tout abstraite : pas une goutte de sang ne jaillit. Cette retenue donne au film l'allure et le rythme d'une ballade. Jancso est un des rares cinéastes hongrois pour lequel un sujet ne vaut que par les possibilités qu'il apporte à la mise en scène. Une fois de plus, la collaboration du triangle —



« Apa » (« Le Père »), de Istvan Szabo.

Jancso - Hernadi (scénariste) - Somlo (opérateur) — a été fructueuse.

Le film de Zoltan Fabri, « Utoszezon » (projeté et primé à Venise), est une tentative ratée, mais ratée par Fabri. Pendant l'occupation nazie, un homme a involontairement dénoncé un couple juif. Vingt ans plus tard, grâce à une blague tout à fait innocente de ses amis, il vit une véritable crise de conscience. Fieschi dit justement qu'il y a dans cet amas déplaisant de flashbacks une opiniâtreté étrange qui empêche d'éreinter le film.



Une scène du dernier film de Miklos Jancso, « Soldats et Officiers ».

« Le Père » (Apa), de Istvan Szabo, après avoir remporté le Grand Prix à Moscou, fait une grande carrière internationale. C'est l'histoire d'un jeune homme qui ne peut se libérer du mythe de son père — qu'il a perdu à l'âge de trois ans après les derniers jours de la guerre — jusqu'au jour où il traversera seul le Danube à la nage. Ce film est séduisant, sensible, intelligent jusqu'à la roublardise. C'est de loin le meilleur film de Szabo.

Une jeune fille face à ses responsabilités vis-à-vis de la société et vis-à-vis d'elle-même. Tel est le sujet du film de Janos Hersko, « Salut Vera ». Mise à part une longue séquence de noce villageoise prise sur le vif, admirablement rythmée, ce film est loin de valoir « La Fleur de fer », du même réalisateur.

« L'Eté à la montagne » de Peter Bacso vaut par la qualité du scénario de Peter Zimre. Un homme qui a subi une condamnation pendant l'époque stalinienne rencontre en vacances son gardien de prison avec qui il avait fait pendant la guerre de la résistance anti-nazie.

Quant à Ferenc Kosa, il est inutile de le présenter, puisque « Les dix mille soleils », que Cannes avait admiré, passe actuellement sur les écrans parisiens. Nous en reparlerons.

Le Grand Prix de ce Festival a été décerné au film d'Andras Kovacs qu'on a vu à Paris l'année dernière à l'occasion de la Semaine du Cinéma Hongrois. Le film raconte le massacre des ressortissants serbes à Ujvidek, ordonné par quelques officiers hongrois en 1942. Il est par instants d'une cruauté difficilement soutenable, lorsque par exemple on voit mitrailler des hommes et des femmes déshabillés dont les cadavres seront enfouis sous les glaces du Danube. Andras Kovacs, en chirurgien lucide et sûr, opère la gangrène du chauvinisme.

Parallèlement à ce Festival, se déroulait à Pecs un hommage à Paul Fejos. On put ainsi revoir les admirables « Broadway » (E.U., 1929), « Eric, the Great Illusionist » (E.U., 1929), « Big House » (E.U., 1930), « Marie, une légende hongroise » (Hongrie, 1932), « Sommenstraul » (Allemagne, 1933), « En Mandful rio » (Suède, 1938).

Pecs fut, dans l'ensemble, une réussite : on aimerait le voir devenir, à l'image de Locarno ou Hyères, festival international. — L.S.

Sigma III

De toutes les manifestations culturelles françaises, la semaine du **Sigma**, qui avait lieu cette année à Bordeaux pour la troisième fois, est certainement la plus intéressante. Il ne s'agissait pas seulement en effet d'une confrontation des différents arts (musique, théâtre, arts plastiques et graphiques, cinéma et télévision se trouvaient représentés) mais, pour chacun, d'une mise en question de la notion d'art elle-même, mais d'une réflexion de chaque discipline sur la nécessité de ses propres mues et éclatements. Le caractère pluridisciplinaire de la manifestation trouvait donc sa pleine justification puisqu'il permettait, d'un art à l'autre, et de chaque art à « quelque chose d'autre », des empiètements, des échappées passionnantes (Stockhausen, le Living Theatre, Bussoti, Méta-Art)

C'est en ce qui concerne le cinéma malheureusement, que les mots d'ordre de la modernité ambiante (destruction du sujet et autres signes de bouleversements formels) ont

donné les résultats les moins convaincants. Parmi les films « Underground » présentés au **Sigma**, certains ont ici des défenseurs, en particulier « Blue Moses » de Stanley Brakhage, « Home movie » de Taylor Mead (voir article de Noël Burch dans ce numéro). Ils nous paraissent simplistes (Mead et Conner), primaires sinon primates (Brakhage), laids (Conrad et Kuchar). Ces avant-gardistes doivent-ils se voir reconnaître un certain courage, celui d'oser priver radicalement le spectateur de tous les plaisirs de l'intelligence et de la vue? Ces films vaudraient alors par leurs vertus d'ébranlement et d'éveil. Mais la périodicité des viols sensoriels, la monotonie des provocations intellectuelles, fait malheureusement plus penser ici à un vibromassage qu'à un tremblement de terre.

Le film allemand « Die Parallelestrasse » a déjà été présenté à la cinémathèque. Son principe passionnant, digne des fictions borgésiennes, avait été remarqué par François Weyergans (Cahiers nº 152). Un groupe d'hommes est soumis, par on ne sait quel arbitraire d'on ne sait quelle justice, à une singulière épreuve : établir (sous peine de mort, est-on amené à supposer) entre une multitude de documents — la plupart filmés — qu'on soumet à son examen, des liens, une cohérence. Le spectateur est naturellement pris au jeu de cette quête d'unité : entre une image et toutes les autres, des fils se tissent ; des recoupements s'opèrent entre deux détails qu'on prend pour des indices. L'énervement gagne, la lassitude, à cet excès d'attention. L'unité, naturellement échappe, ou bien chacun la crée pour soi. Film donc sur la combinatoire et l'ouverture, mais nullement lui-même œuvre ouverte parce que clos sur son propre principe. Nous reparlerons certainement de ce film lors de sa prochaine sortie à Paris.

Parmi les films présentés, le pire : — un documentaire assez informe sur Strawinsky —, le meilleur : « Comment savoir » de Claude Jutra, documentaire également, mais lui, passionnément réfléchi, sur les méthodes nouvelles d'éducation en Amérique du Nord.

En ce qui concerne la télévision, deux films du service de la Recherche : les deux volets de l'émission de Jean-Claude Bringuier : « Les Savants parmi nous » et une émission de la série « A vous de jouer », « Le Filtre ». Sans doute deux des meilleures produites cette année par la Recherche, en particulier la deuxième partie des « Savants » où la maieutique de Bringuier arrache non sans peine à l'atomiste allemand Von Weizsächer le récit sincère de son activité pendant le nazisme. Quelle que soit la valeur de ces émissions, il parait cependant assez peu judicieux de les avoir présentées sous le titre « Films inédits et expérimentaux » alors que, d'une part, elles avaient déjà été programmées, et que d'autre part, elles rentraient dans le cadre de formules télévisuelles éprouvées.

Le cinéma n'a donc pas fait exactement figure de parent pauvre au Sigma. Le public ne l'a certainement pas boudé, qui se pressait aux portes d'une salle trop petite (par quel malentendu si affamé, alors qu'au même moment, « Octobre » et « Les Fusils », projetés dans l'unique cinéma d'essai de Bordeaux étaient loin de faire salle comble ?).



« Antigone » à Bordeaux, par le « Living Theatre ».

Le malentendu fut, une fois de plus, celui de la modernité cinématographique. Entre la perception de ses signes extérieurs et l'examen du milieu trouble où s'effectuent ses véritables conquêtes, manquait à Bordeaux un passage au microscope. — S.P. et J.A.

Rencontre avec André de Toth

André de Toth semblait avoir disparu de la circulation depuis plusieurs années, ce qui attristait fort les quelques supporters de « The City is Dark », intéressant thriller avec Sterling Hayden, de l'insolite « Day of the Outlaw », de « House of Wax », le meilleur film tourné en 3 D, et de bon nombre d'autres, souvent accueillis favorablement, de « Thunder over Plains » à « Man on a String », sans oublier le très curieux mélodrame « The Other Love ».



Kirk Douglas et Elsa Martinelli dans « The Indian Fighter » de André de Toth.

Nous l'avons récemment rencontré lors d'un séjour à Londres.

Cahiers Pourquoi n'avez-vous plus tourné depuis plusieurs années ?

André de Toth J'ai été très malade, paralysé d'un côté. Je ne pouvais plus bouger. Je me suis contenté de faire de la production, ce qui est moins fatiguant que la mise en scène, mais j'espère pouvoir retourner bientôt.

Cahiers Quels sont vos films préférés ?

De Toth Ceux que je n'ai pas encore tournés.

Cahiers Vous avez travaillé en Hongrie, avant de venir à Hollywood ?

De Toth J'ai écrit et réalisé là-bas 8 films. Le dernier a obtenu une très grande récompense, la plus haute en Hongrie. C'était vers 1939. Ensuite je suis allé en Angleterre où j'ai travaillé avec Korda. J'ai tourné de nombreuses séquences du « Livre de la Jungle », tous les plans d'animaux et la charge finale des éléphants. Dans « Le Voleur de Bagdad », j'ai réalisé des tas de petites choses. Puis je suis parti en Amérique.

Cahiers Vous avez écrit plusieurs scénarios ?

De Toth Oui, et j'ai d'ailleurs écrit également presque tous les scénarios que j'ai tournés. J'estime qu'un metteur en scène doit non seulement collaborer au scénario, mais pouvoir écrire des scènes et même des sujets originaux. Bien sûr, parfois on ne peut pas travailler au script. C'était le cas par exemple pour « Man on a String » que j'ai été obligé de tourner sans y changer un mot.

Cahiers Vous avez écrit, avec Bill Bowers, le scénario original de « The Gunfighter » qui fut tourné par Henry King. Pourquoi ne l'avez-vous pas réalisé ?

De Toth Parce que je ne voulais pas faire de compromis. C'était un sujet très beau, très original, bien antérieur à « High Noon », et je voulais le réaliser sans la moindre concession. Ce n'était pas possible, alors j'ai préféré abandonner. « The Gunfighter » était l'un des premiers westerns modernes. L'idée m'en est venue dans un bar. J'ai constaté que dans ces établissements, on essayait toujours de provoquer des gens comme Errol Flynn ou Clark Gable. Chaque fois qu'ils entraient dans un bar ou dans un restaurant, il y avait toujours quelqu'un, un petit jeune qui voulait crâner, qui les traitait de dégonflé. Je me suis dit que dans l'Ouest cela devait être la même chose. Et de plus, j'ai longtemps étudié le phénomène de la peur. Durant une longue période, soixante ans à peu près, il n'a pas été possible à certains hommes, en Amérique, de montrer qu'ils avaient peur. Ils devaient cacher ce sentiment à tout prix. La société, le monde autour d'eux voulaient cela. Peu à peu, ils étaient entrainés dans une série de provocations. En travaillant sur cette base, j'ai écrit « The Gunfighter » avec Bowers et nous avons d'ailleurs été nommés pour l'Oscar du meilleur scénario original. Dans « Ramrod », qui était aussi un western, il y avait beaucoup de choses très nouvelles dans le genre, des personnages inattendus, des détails surprenants. Chaque fois que je l'ai pu, j'ai essayé

d'innover par rapport à la mode ou au genre. Dans « The City is Dark », j'ai imposé Gene Nelson, un ancien danseur, dont c'était le premier rôle dramatique. Dans « The Springfield Rifle » j'ai introduit l'espionnage et le contre-espionnage dans le western. Malheureusement, l'on ne remarque pas les innovations dans ce genre de films. Tenez, tout le monde parle du problème du couple, de la manière adulte dont on montre des rapports entre un homme et une femme... Eh bien ! avec Bill Bowers, nous avions fait cela il y a vingt ans dans « Pitfall », où toute notion de happy-end était éliminée. Cela ne pouvait pas marcher entre Dick Powell et sa femme et l'on terminait là-dessus, très simplement.

Cahiers Est-ce vous ou Charles Marquis Warren qui avez eu l'idée de « Springfield Rifle » ?

De Toth Tous les deux. Je me suis dit, un beau jour, que dans toutes les guerres, il y avait eu des espions. Pourquoi pas durant la guerre de Sécession. Charles Marquis Warren connaissait très bien l'histoire de l'Ouest, et il m'a donné des détails curieux. Mais le film que vous avez vu n'est qu'un squelette. En fait j'avais tourné l'un des plus longs films après « Autant en emporte le vent », presque deux heures et demie, et on m'en a coupé près de trois quarts d'heure. On a supprimé tout ce qui humanisait les personnages, et notamment celui de Gary Cooper dans ses relations avec sa femme. Sans parler de longues scènes dans la neige et d'une bataille dans la brume. Elle, je l'avais vraiment tournée dans la brume Les combattants se cherchaient et ne se voyaient pas. C'était magnifique. Mais il n'en reste rien.

Cahiers Dans ce film, on retrouve un procédé que vous semblez apprécier : les panoramiques à 360°...

De Toth J'adore ça C'est le procédé qui se rapproche le plus du fonctionnement de l'œil humain. Et puis j'aime beaucoup révéler petit à petit une scène dans un mouvement continu au lieu de la briser par une série de plans.

« House of Wax » de André de Toth.

Cahiers Vous avez plusieurs fois tourné avec Randolph Scott...

De Toth Oui, et après six films j'ai commencé à en avoir assez Je me réveillais au milieu de la nuit en ayant l'impression de revoir encore Scott. Cela commençait à devenir une obsession. Je me sentais devenir cet artiste qui peignait éternellement la même fleur et j'ai décidé de changer.



Anne Colette, Fleirenne Rolland, dans « Drôle de Jeu » (d'après le roman de Vailland), que Pierre Kast vient d'achever de tourner.

Cahiers Le chef opérateur Charles Lawton dit que vous vous intéressiez seulement à certains films, mais que souvent, vous essayiez, au beau milieu d'une histoire banale, de fignoler « votre » séquence ?

De Toth Oui c'est vrai. Ainsi dans « Man in The Saddle », j'ai tourné une bagarre dans un saloon entièrement noir que venait trouer la seule lumière des balles. Mais hélas le producteur a tourné sans mon autorisation des gros plans des acteurs qu'il a montés, coupant ainsi l'effet. Moi je crois que le public pouvait l'apprécier. Il est plus intelligent qu'on ne pense.

Cahiers Avez-vous tourné des films sans les signer, ou des séquences à l'intérieur de films réalisés par d'autres ?

De Toth Oui, beaucoup, mais je ne vous dirai pas les titres pour ne pas nuire à mes collègues. Mais par exemple « Monkey on My Back » ne fut tourné qu'en partie par moi. Je dus reprendre le film qui avait été commencé par un autre et qui fut mutilé par la censure.

Cahiers Avant de réaliser « House of Wax », aviez-vous vu la version de Michael Curtiz ?

De Toth Oui, mais il n'y a presque aucun rapport dans le scénario des deux films. La seule chose commune est la présence du musée de cire. J'ai voulu, dans ce film en 3D, effrayer sans jeter d'objets sur le public. J'ai travaillé avec de grands spécialistes de l'optique afin de définir médicalement, scientifiquement, une progression plastique qui pouvait utiliser les avantages du relief en mettant peu à peu en valeur certains aspects d'un décor.

Cahiers Dans vos films italiens, vous avez collaboré avec Riccardo Freda ?

De Toth Oui, Freda est un très bon metteur en scène, très doué pour les séquences d'action. Il a un œil très précis qui lui permet de voir immédiatement le meilleur cadrage Mais il ne travaille pas assez. Il est tout de suite satisfait, même si les acteurs jouent mal ou si un petit détail ne colle pas. C'est dommage qu'il ne s'applique pas plus car il a beaucoup de talent.

Cahiers Quels sont les films que vous préparez ?

De Toth L'un sera un film historique se passant au XIIe siècle, mais évoquant la conjoncture politique moderne, les rapports entre la Chine, l'Amérique, la Russie. C'est ce qui me passionne dans l'Histoire : retrouver des équivalences modernes. L'autre film me permettra de traiter un thème qui me passionne : qu'est-ce qu'un héros ? Où commence l'héroïsme, où finit l'erreur ? Un « mauvais » peut être tout simplement un héros, qui agit en héros, mais qui, à partir d'un moment, se trompe. Il suffirait qu'il change de camp pour devenir un héros. Mon personnage principal sera comme cela, mais je le montrerai exactement comme s'il avait raison afin de mieux définir la frontière qui sépare les deux attitudes. Ce sera un type de personnage que l'on a toujours montré comme un salaud. Moi, j'inverserai l'optique, ce qui me permettra de prouver beaucoup plus fortement ses torts. (Propos recueillis par B. T.)

Charles Bickford

De « Dynamite » (1929) de DeMille à « Days of Wine and Roses » (1962) de Blake Edwards, on avait pris l'habitude, de film en film, de retrouver sa haute silhouette à la Carradine et son ton bourru Il semblait indestructible comme le cinéma américain, et on aurait facilement admis de le retrouver, d'ici douze ou vingt ans, dans un saloon westernien ou dans un « World Premiere » prestigieux. Né le 1er janvier 1891 à Cambridge (Massachussets), il fait ses études au Boston and Massachussets Technical Institute puis sert dans l'U.S. Navy comme chauffeur de soutes, et pendant la Première Guerre Mondiale comme mécanicien. En 1919 il débute au théâtre dans « Dark Rosaleen », où il est Owen Cullen, puis joue « Outside Looking In » (1925), « Glory Hallelujah » (1926), « No More Women » (1926), « Chicago » (1926), « Bless Your Sister » (1927), « Gods of the Lightning » (1928). Dix ans exactement après ses débuts au théâtre, il tourne son premier film, « Dynamite » de Cecil B. DeMille, qui faillit d'ailleurs être son dernier film. (En effet, le mythe DeMille n'impressionna pas le moins du monde l'irascible ancien docker, qui n'hésita pas le le moins du monde à mettre K.O. le réalisateur du « Roi des Rois », lequel, au lieu de le mettre à la porte devint son ami.) Donc en 1929, « Dynamite » lui donne un de ses meilleurs rôles : s'y combinent déjà charme et « animalité » à la Charlton Heston. On se souvient que, accusé de meurtre, et devant être exécuté, il sert de mari pour un « mariage blanc ». Reconnu innocent il se retrouve donc, pour le malheur de sa « femme », marié avec elle. Il lui fait mener l'existence d'une compagne de mineur et finit par la séduire. Suivent ensuite « South Sea Rose » de Dwan, « Hell's Heroes » de William Wyler, « The Sea Bat » de



« Anemone » : c'est le titre du premier l.m (1 heure) de Philippe Garrel, et le prénom de son héroïne, fille d'un psychanalyste interprété par le père de Philippe (Maurice Garrel) - il y est question, on l'aura compris, du thème du Père. Tournée en 16 mm couleurs (celles-ci saturées, obsédantes) et en plans fixes, c'est, du jeune cinéma français, l'œuvre la plus remarquable depuis « Pop Game » et « Le Père Noël a les yeux bleus » — et, à seule fin d'en pouvoir parler plus longuement, nous ferons tout pour qu'elle soit bientôt vue. — J.-L. C.

Wesley Ruggles et « Anna Christie », qui lui donne Greta Garbo pour partenaire. Il y était Matt Burke, le naufragé imaginé par O'Neill. Après « Passion Flower » de William DeMille et « River's End » de Curtiz, il retrouve Cecil B. DeMille dans « The Squaw Man » (1931) où il meurt abattu par Lupe Velez. Il tourne ensuite dans « Pagan Lady » de Francis Dillon, « Men in her Life » de William Beaudine, « Panama Flo » de Ralph Murphy, « Thunder Below » de Richard Wallace, « Scandal for Sale » de Russell Mack, « The Last Man » de Howard Higgin, « Vanity Street » de Nick Grinde, « No Other Love » de Walter Ruben, « Song of the Eagle » de Ralph Murphy. Il retrouve DeMille en 1933 pour « This Day and Age ».

Suivent « White Woman » de Stuart Walker et quelques autres films d'importance moyenne jusqu'à « The Plainsman » l'admirable film de DeMille où il est le trafiquant John Lattimer, ennemi de Wild Bill Hickock-Gary Cooper et de Calamity Jane-Jean Arthur. Après « High, Wide and Handsome » de Mamoulian (1937), Milestone le dirige dans « Of Mice and Men » (1940), d'après le roman de John Steinbeck, où, dans le rôle de Slim, il est nettement le meilleur d'une très étrange interprétation. La même année il tourne « Girl from God's Country » de Sidney Salkow, « Queen of the Yukon » de Phil Rosen et « South to Karanga » de Harold Schuster. En 1942, DeMille le dirige dans « Reap the Wild Wind » et l'année suivante Henry King lui donne dans « The Song of Bernadette », aux côtés de Jennifer Jones-Bernadette, l'un de ses meilleurs rôles, celui de Peyramale. Nouveau très beau rôle dans « Fallen Angel » de Preminger (1945) où il est Mark Judd, le policier brutal chargé de l'enquête sur la mort de Linda Darnell et en même temps, comme Clifton Webb dans « Laura » l'homme âgé fou d'amour pour une femme plus jeune que lui. On se souvient de sa façon d'interroger Bruce Cabot en éraflant le radiateur avec sa bague. L'année suivante King Vidor fait de lui dans « Duel in the Sun » le futur mari de Jennifer Jones, victime de Gregory Peck. Il s'écroulait, abattu par ce dernier, en laissant échapper l'alliance qu'il venait d'acheter pour Jennifer Jones. « Woman on the Beach » de Renoir lui donne un de ses rôles les plus étranges : peintre aveugle marié à Joan Bennett, il ne vit que dans et par la haine qui l'unit à sa femme, avec qui il part à la fin après avoir détruit toutes ses toiles. Cette même année, 1947, il est dans le sublime « Brute Force » de Jules Dassin, l'un des « démons de la liberté » : Gallagher le directeur du journal de la prison. Il y mourait au cours de l'insurrection tué au volant de son camion et c'est d'ailleurs à cause de lui que les convicts ne pouvaient parvenir à s'évader, le camion bloquant l'ouverture de la porte. Dans « Four Faces West », opposé à un Joel Mc Crea plus que pacifiste, il interprète le mythique Pat Garrett, l'homme qui tua Billy the Kid. « Johnny Belinda » de Negulesco (1948) lui donne un rôle plus intéressant, celui du père de la muette Jane Wyman. On l'y voyait travaillant la terre, luttant avec Stephen Mc Nally en pleine tempête, au bord de la falaise, près d'un arbre convulsé, ou discutant avec Lew Ayres dans un fantasmagorique décor embrumé. Dans « Command Decision », l'excellent film de Sam Wood, il est le journaliste Elmer Brockhurst. En 1949 il joue dans « Roseanna Mc Coy » de Irving Reis et dans « Whirlpool » de Preminger, où il était le lieutenant Colton, chargé de l'enquête sur l'assassinat de Ann Randolph. On peut le voir ensuite dans « Riding High » de Capra, « Branded » de Rudolph Mate, « Jim Thorpe - All American » de Curtiz, « Elopement » de Koster, « The Raging Tide » de Sherman, « The Last Posse » d'Alfred Werker, dans lequel il interprétait le rôle de Samson Drune, propriétaire despotique qui mourait de la main même de son pupille John Derek. En 1954, Bickford incarne le producteur Oliver Niles, dans « A Star is Born », grand patron du studio, confident et employeur de Judy Garland et James Mason, puis joue dans « A Prince of Players » de Philip Dunne où il se trouve en rapport avec John Wilkes Booth, futur assassin de Lincoln. Kramer le dirige ensuite dans « Not as a Stranger », où il joue le docteur Runkleman, dont Robert Mitchum devient le bras droit. Il y meurt au cours d'une opération qui prouvait les limites « humaines » de Mitchum. Preminger le retrouve avec « The Court Martial of Billy Mitchell » puis en 1956, Blake Edwards l'oppose à Tony Curtis dans « Mister Cory ». Joueur professionnel, il devenait le partenaire de Curtis. Dans le remake par Dick Powell de « It Happened One Night » de Capra, « You can't run away from It », il joue le père de June Allyson et dans « The Big Country » de Wyler il est celui de Carroll Baker, le major Henry Terrill. Dans « The Unforgiven » de John Huston, il est plus chenu encore, le vieux Zeb Rawlins. Et enfin en 1962 Edwards lui donne son dernier rôle dans « Days of Wine and Roses », celui d'Arnesen, luttant contre l'alcoolisme de Jack Lemmon et de Lee Remick.

Nommé trois fois pour l'Oscar (« Johnny Belinda », « The Song of Bernadette » et « The Farmer's Daughter »), auteur d'une autobiographie « Bulls, Balls, Bicycles and Actors », admirateur passionné de son grand-père, le capitaine Tom Woods, qui commandait un schooner à deux mâts, Bickford apparut plusieurs fois à la Télévision, notamment dans la série « The Virginian ». Un des épisodes où il se produisit : « The Devil's Children » a d'ailleurs été distribué en France dans les cinémas. Dans cet épisode réalisé par William Witney, il y était un père rigoriste, assommé par son propre fils. Le 9 novembre, Charles Bickford meurt à Los Angeles. P.B.



Charles Bickford dans « Duel in the Sun », de King Vidor, et dans « The Woman on the Beach », de Jean Renoir, avec Joan Bennett.



Tournage du « Carrosse d'or » . Anna Magnani et Jean Renoir

Renoir au T.C.A.

Dans le cadre de ses activités cinématographiques, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (dirigé par Gabriel Garran) organise du 17 au 21 janvier prochain des « rencontres » avec Jean Renoir. Y seront montrés : le mercredi 17 à 20 h 30, « La P'tite Lili » (1928, film de Cavalcanti et Renoir où jouent Renoir et Catherine Hessling) et « La Bête Humaine » ; le jeudi 18 à 20 h 30, « La Grande Illusion »; vendredi 19 à 20 h 30: « Une partie de campagne » et « Le Testament du Docteur Cordelier » ; le samedi 20 à 20 h 30 : « Le Carrosse d'Or » ; dimanche à 15 h : « La Règle du Jeu » et à 20 h 30 : « Toni ». Entouré de ses amis et de ses collaborateurs, Renoir sera présent chaque soir de cette Semaine. Sont également invités à ces « rencontres » : René Allio, Jacques Rivette, François Truffaut, ainsi que Sylvia Bataille, Jean-Louis Barrault, Paulette Dubost, Dalio, Jean Dasté, Gaston Modot, Michel Simon, Michel Vitold, et Henri Cartier-Bresson, Joseph Kosma, Pierre Braunberger, Joseph de Bretagne et Georges Leclerc.

Une collection « Cahiers » : n° 1, Godard

Au début de février 68 paraitra en librairie le premier volume de la « Collection Cahiers du Cinéma ». Cette collection (éditée par Pierre Belfond) rassemble les textes, articles, essais, interviews, etc. des grands cinéastes : l'essentiel de ce qu'ils ont écrit ou dit (dans les « Cahiers » mêmes ou ailleurs). Car les cinéastes ne sont pas les moins aptes à parler du cinéma, le leur ou celui des autres. Or nous avons toujours eu pour principe aux « Cahiers », chaque fois que la chose était possible, de demander textes ou entretiens aux auteurs de films, de les instituer en quelque sorte commentateurs de leurs propres œuvres, théoriciens pour qui pratique et technique n'étaient pas lettre morte.

Mais il nous a semblé utile de réunir ces écrits et dits, jusqu'alors épars, dispersés tout au long de quinze ans de cinéma et de 200 numéros des « Cahiers » (dont beaucoup, de plus, sont aujourd'hui épuisés et introuvables). Utile : avoir sous la main l'ensemble des textes d'un cinéaste, sans longues et difficiles recherches ; mais aussi significatif : le rapprochement et l'enchaînement d'articles et de propos, parallèles à une carrière cinématographique proprement dite, ne manquent pas de l'éclairer de façon neuve, proposent une lecture autre, des perspectives surgissent qui étaient masquées. Ainsi, avec le premier titre de la collection : Jean-Luc Godard Relire (et pour beaucoup, lire) les textes critiques de Godard avant « A bout de souffle » et depuis, c'est à la fois redécouvrir le critique et le cinéaste, puisque c'est les relier intimement Bien des textes du début prennent aujourd'hui valeur prophétique : ceux sur Nicolas Ray par exemple. Et ce qu'il est possible là de vérifier, c'est, point d'histoire, que le critique Godard, s'il jugeait d'emblée le cinéma en cinéaste (ce dont on se doutait), jetait aussi, comme au hasard de l'actualité, les fondements complets de son cinéma, c'est-à-dire non seulement ce que les films allaient avérer, mais aussi ce qu'ils se mettraient un jour ou l'autre à démentir : déjà chez le critique, il y avait une critique de certaines des étapes du périple, qui, de fait, furent vite dépassées.

Enfin, cette collection a pour but aussi de poser un certain nombre de jalons sur les chemins de la critique : bien des choses ont été dites, une ou plusieurs fois, qu'il peut être logique de tenir pour définitives et sur lesquelles il ne serait plus nécessaire de revenir encore — mais elles étaient enfouies, oubliées : les mettre de nouveau en lumière, c'est éviter à la critique de parfois superflus retours en arrière.

J.-L. C.

Lettre de Moscou

Moscou, au mois de juillet de cette année, tenait son 5e Festival du Film. « Pour la Paix et l'amitié entre les peuples » Le palmarès du dernier jour s'en ressentit d'ailleurs : entre tous les prix décernés — Prix du Jury, Prix Spéciaux, Prix d'Associations diverses — deux ou trois films seulement ne furent pas nommés

Pour le Grand Prix du Jury il y eut même de la bousculade au portillon. « Père », le film hongrois du jeune réalisateur Istvan Szabo — qui avait remporté déjà le Prix du Festival de Tours il y a quatre ans, avec son court métrage « Toi » et dont nous avons vu à Paris « L'Age des illusions » — était tout de même ce que l'on avait pu voir de mieux à ce festival ; il dut pourtant partager la palme avec le gros « Journaliste » soviétique. J'avais dans la poche, en arrivant à Moscou une lettre « d'introduction » de Nella Cournot — femme de Michel et Soviétique — pour me présenter à André Mikhalkov-Kontchalovsky dont j'avais vu le très beau film, « Le Premier Maitre ».

Au moment où j'ai rencontré Mikhalkov il venait de terminer le montage de son deuxième film, « Assa la boîteuse ». Malheureusement je n'ai pas pu le voir pour des raisons administratives. Mais là-bas tout le monde m'a dit qu'il était encore plus beau que le premier. Youtkevitch lui-même semblait de cet avis. Mikhalkov aussi. Tout va bien. Au restaurant géorgien je fis



Achevé de tourner, le dernier film de Stanley Donen : « Bedazzled » (Dudley Moore)



Enfin ! « Prima della rivoluzione », de Bernardo Bertolucci, que nous montrâmes en avril 1966 à la première Semaine des « Cahiers », sort ce mois-ci à Paris.. Le temps aidant, c'est un classique du « nouveau cinéma »

la connaissance de Otar Yosseliani. 30 ans. Géorgien. Grand buveur de vin (géorgien) à l'amitié très autoritaire. Il venait de faire son premier film. Je l'ai vu dès le lendemain en projection privée. Cela s'appelle : « Le Mois des feuilles mortes ». On y parle uniquement géorgien mais Otar, qui connait très bien le français, nous l'a traduit au fur et à mesure. Le film commence un peu comme « Brigitte et Brigitte » de Moullet, par une sorte de documentaire muet sur la fabrication du vin dans la campagne géorgienne. Puis on passe à l'histoire. A Tiblissi, un jeune homme qui vient de terminer ses études s'apprête à prendre sa première place de contremaitre dans la grosse entreprise vinicole de la ville. Ce sont les 7 premiers jours de sa nouvelle vie. On le voit affronter un tas de problèmes qu'il ne connaissait pas, comme nous d'ailleurs, qui n'avions encore jamais vu de films montrant la vie quotidienne à notre époque, en Union Soviétique. A plus forte raison en Géorgie.

La jeunesse du héros se heurte aux anciens de l'usine installés dans l'habitude et fuyant leurs responsabilités.

Il parviendra tout de même à s'imposer. En même temps, en dehors de son travail il rencontrera sa première fille et, là aussi, après s'être fait casser la figure par un type plus vieux que lui qui convoitait lui aussi la fille, il arrivera à se l'attacher.

Tout au long du film, Yosseliani suit ses personnages avec tendresse et sévérité. Le regard qu'il pose sur eux m'a beaucoup fait penser à celui de Jean Eustache dans « Le Père Noël a les yeux bleus » et « Les Mauvaises fréquentations ». Le film de Otar Yosseliani doit en principe arriver à Paris bientôt. — P. A.

Hommage au cinéma australien : La famille du sable

Cinémathèque d'Ulm, le 4 mars 1967.

Les premiers rangs restent vides tandis qu'une foule au visage grave se disperse dans le milieu et le fond de la salle. J'assiste par hasard à un événement : « Native Australia », film australien de 1922, extrêmement beau et émouvant dans son imperfection même.

Des documentaires sur des documents extraordinaires. Ici le cinéma devient vraiment la machine à remonter le temps et la forme primitive reflète l'homme primitif vivant à « Stato del pierro ». L'hommage était uniquement consacré à des films ethnographiques, donc d'un caractère plus ou moins scientifique. La rigueur, voire la sécheresse de la description et de son objet apporte quelque chose à la forme cinématographique qui retrouve sa fonction d'esthétique fondamentale, celle que Louis Lumière découvrit. Mais la caméra est un œil qui pense et non qui enregistre seulement. Le cinéma reste toujours fiction et imagination, représentation d'une réalité qui n'existe pas encore.

Australiens. Les sujets des films se répartissent en deux catégories · 1) les films sur la vie et les techniques des aborigènes australiens ; 2) sur leurs rites. En ces derniers, beaucoup de mystères et beaucoup de merveilles. Par exemple : « Honey and ceremonies of Ljaba » de Strehlow (1950) présente l'exemple d'un film dont la mise en scène est contenue dans le sujet lui-même. Le rite est un spectacle total, extrêmement élaboré, et ésotérique dans son essence même. On pourrait citer ainsi beaucoup de films passionnants aux frontières du cinéma et de l'ethnographie, mais les plus frappants sont sans doute « People of the australian western desert » et « Desert People », tiré du précédent.

Ian Dunlop. Ce cinéaste de 40 ans, qui présentait la rétrospective à Paris, est l'ambassadeur en Europe du cinéma australien, connu peut-être du seul Sadoul. Ses films, par leur sujet extraordinaire, leur beauté simple, sont plus que des documentaires. Il s'agit de la vie de deux familles aborigènes vivant à l'âge de la pierre en 1966. L'une fut trouvée dans le désert (Djagamara), l'autre, dans une mission, et replacée dans son milieu naturel (Minma). La fiction, dans ces films, tient dans le primitif, le plus inimaginable ; ils sont en eux-mêmes beaucoup plus fictifs que nos films de fiction. Finalement, « Le Corniaud » est un document (involontaire) de notre civilisation, tandis que « Desert People » est un **film** : c'est une action (volontaire), c'est un acte aux plusieurs sens du terme.

Entretien

Cahiers Comment êtes-vous arrivé au cinéma ?

Dunlop J'ai fait une licence de lettres à l'Université de Sydney, puis deux années d'anthropologie. Ensuite, j'ai essayé d'entrer tout de suite dans le cinéma : comme il n'y avait pas de place, je me suis contenté de la radio. En 1956 j'ai pu trouver un poste d'assistant-réalisateur dans le Commonwealth Film Unit (C.F.U.).

Cahiers Quelle est la fonction de cet organisme ? Est-ce qu'il produit uniquement des films ethnographiques ?

Dunlop Non. Il produit des films sur tous les aspects documentaires de l'Australie.

Cahiers La situation du cinéma australien est-elle bonne ? A-t-on beaucoup de facilités pour faire des films ?

Dunlop C'est seulement si l'on arrive à ma situation que les deux buts coïncident. Mais cela n'arrive pas en une nuit. J'ai attendu six ou sept ans et j'ai beaucoup travaillé pour préparer le terrain.

Cahiers Quand avez-vous fait votre premier film ?

Dunlop En 1957-58, en 35 mm Eastmancolor ! C'était un film sur la station météorologique « Giles », dans le désert occidental australien. Le réalisateur nous a quittés pour faire de la télévision, qui venait d'être introduite en Australie, l'année où le C.F.U. a filmé la construction de la station. Ainsi, j'ai eu la chance de réaliser la deuxième moitié du film. Il y avait là beaucoup d'aborigènes vivant en nomades que je filmais « en douce », bien que je sois censé faire un film sur la station.

Cahiers Dès le début, vous vous êtes intéressé à ce problème ?

Dunlop Oui, et quand je les ai vus, j'ai eu un désir brûlant de les filmer dans leur vie quotidienne.

Cahiers Comment « People of the australian western desert » et « Desert People » ont-ils été produits ?

Dunlop J'ai fait la proposition au C.F.U., suggérant qu'il le produise en collaboration avec l'Institut des Etudes Aborigènes. J'avais à peu près tout ce qui était nécessaire. C'était extraordinaire !

Cahiers Quel est le rapport entre les deux films ?

Dunlop Mon projet était de faire un film sur la vie quotidienne des aborigènes, mais nous avons filmé tout ce que nous pouvions. La première chose que j'ai faite au début du montage (que j'ai fait moi-même) a été de diviser tout le matériel en sujets d'intérêt ethnologique. Cela a donné les dix parties. L'ensemble dure environ trois heures.

Cahiers C'est une œuvre qui a une unité et qui constitue un ensemble impressionnant et presque exhaustif.



« Desert People » de Ian Dunlop.

Dunlop Ce serait aller trop loin : la religion n'est pas traitée... Ayant terminé les 10 parties, j'ai extrait les séquences sur la vie quotidienne (1, 2, 4, 9) pour faire « Desert People » qui était ce que je voulais faire depuis longtemps.

Cahiers Il nous semble que ce film pourrait avoir un grand succès public, parce qu'il constitue un document unique. Y a-t-il une chance pour qu'il soit distribué un jour en France ?

Dunlop Oui, évidemment, le C.F.U. en serait très heureux. Je l'ai montré à deux distributeurs. Il y a de fortes chances, mais je ne peux pas en dire plus

Cahiers Est-ce pour des questions de production que vous n'avez pas utilisé le son direct ?

Dunlop A cette époque nous n'avions pas de caméra Eclair. Si j'avais voulu le son synchrone, il aurait fallu une caméra blimpée, ce qui est trop lourd. Je voulais avoir le moins de monde possible, car plus il y a de monde, plus on dérange les aborigènes. Le son n'avait pas beaucoup de signification. J'étais sûr de ne pas assister à des cérémonies car j'espérais trouver une famille seule, et c'est seulement quand les familles se rassemblent qu'il y a des cérémonies Il aurait peut-être été intéressant d'avoir le peu de conversation qui se passait entre eux. Pour moi, c'était physiquement impossible. Nous avions un magnétophone et le soir nous essayions de faire un peu de son. En fait, le magnétophone s'est cassé ; même si cela n'était pas arrivé, c'était vraiment trop, car j'étais entièrement dans la vision Je n'avais pas la force de faire plus. Enfin, techniquement, il y avait beaucoup de distorsion à cause du vent. Quand Jean Rouch a vu « People of the australian western desert » il m'a dit « ah... où est le son synchrone ? ».

Cahiers Quoi qu'il en soit, le silence lui-même est très beau et très puissant. Il semble que la réalisation se soumette entièrement au sujet. Vous cherchez à transmettre le plus absolument possible votre vision des aborigènes.

Dunlop Oui. J'essaie d'abord de faire un film **ethnographique,** avant de faire un film.

Cahiers Mais le film est tout de même en tant que **film.** Par exemple, le premier plan de « Desert People » est une grande réussite. C'est un plan général sur le désert très blanc, avec quelques arbres, des herbes, et un homme qui passe au loin. La bande sonore est constituée de chants aborigènes. Ceci nous jette tout de suite dans la solitude.

Dunlop C'est un symbole du desert, c'est l'essence du désert.

Cahiers En général, quel est pour vous le rôle de la réalisation dans les films ethnographiques ?

Dunlop Exemple. Pour la deuxième famille, le film montre une journée de leur vie ; ils trouvent un puits, le puits se tarit, et ils doivent aller ailleurs. Mais comme nous avons pris cette famille de la mission, en fait c'est une recréation de leur vie. De toute façon on peut toujours se demander si « on fait du cinéma » ou si l'on fait un documentaire.

Cahiers Il y a quand même une mise en scène, un artifice ; on ne peut pas dire qu'on fabrique un document simplement, sinon, c'est mauvais. Dans « Desert People » le quotidien est rendu par la réalisation En même temps, ce qui est intéressant est que les gens vivent leur vie. Il faut traduire le plus fidèlement possible leurs techniques et leurs rites. Mais il se pose des problèmes très spécifiques. Pour le cas de la famille de Djagamara, comment l'avez-vous trouvée ?

Dunlop Je suis parti dans une incertitude épouvantable. Il y avait seulement avec moi un anthropologue et un caméraman. Il fallait trouver des guides car on est un enfant, sans eux, dans le désert. C'était un problème extrêmement grave de savoir si on allait tourner même un mètre de pellicule, soit parce qu'on ne trouverait pas une famille vivant naturellement dans le désert, soit parce qu'on ne pourrait pas persuader les aborigènes vivant dans les missions d'y retourner.

Cahiers C'est le moment de la réalisation où on cherche les acteurs ?

Dunlop Oui. Finalement nous les avons trouvés. Un de nos guides est allé vers la famille et les a amené vers nous. Le premier fut Djagamara, puis son fils aîné. Ses trois femmes sont restées dans un petit coin à part. Djagamara nous a parlé par l'intermédiaire de nos guides et de l'anthropologue. La communication est très difficile. On peut traduire les mots mais les concepts derrière sont très différents. On ne savait d'ailleurs jamais exactement ce que les guides disaient. Nous avons tout de suite commencé le tournage parce qu'on n'était pas sûr que la famille resterait.

Cahiers Quelle a été leur réaction devant la caméra ?

Dunlop Nos guides leur ont peut-être expliqué ce qu'était une caméra mais je me demande s'ils le savaient eux-mêmes exactement. Je ne suppose pas que Djagamara et sa famille aient compris ce qu'était une caméra mais ils ont dû comprendre que nous étions en train de raconter une histoire. Avant d'arriver, je pensais que notre très grand problème serait qu'ils s'arrêteraient pour regarder la caméra parce que le Cameflex fait beaucoup de bruit. Nous avons eu beaucoup de problèmes mais pas celui-là. De toute manière, nous ne leur avons jamais demandé de faire quelque chose qui ne leur était pas naturel et ils n'avaient pas le **concept de jouer** devant la caméra. Parfois nous filmions ce qu'ils faisaient en fait, parfois nous leur demandions de faire quelque chose que nous savions qu'ils faisaient de toute façon. Nous leur avons demandé par l'entremise de nos guides de ne pas regarder la caméra, mais quelquefois les enfants jetaient un coup d'œil. Ils ont en tout cas une grande discipline.

Cahiers Quelle a été la part d'improvisation ?

Dunlop Dans ce genre de tournage où on peut composer un plan mais où on ne sait jamais exactement ce que les acteurs vont faire, une fois qu'on commence il faut beaucoup s'appuyer sur son caméraman, et il y a des caméramen qui sentent ce qui va se passer. Mon caméraman, Richard Tucker, avait ce sens Par exemple, le travelling à la main sur petit garçon sachant le lézard autour de l'arbre est fantastique. Je portais la batterie de la caméra et c'était la seule chose que je pouvais faire.

Cahiers Auriez-vous aimé utiliser le travelling optique ?

Dunlop Pas du tout. La seule chose essentielle est de ne pas sentir la caméra. Il fallait être seulement des observateurs de la vie.

Cahiers On a l'impression que vos acteurs parlent très peu.

Dunlop En effet ça a été une de nos difficultés. Les aborigènes parlent peu, ils communiquent par signes et on ne sait jamais exactement ce qui va se passer. Mais eux ils savent très bien. Supposons que quelques personnes quittent le camp. Il n'y a pas un tas d'adieux ; ils se lèvent et ils partent. Après être restés quelques jours avec la famille de Djagamara, nous étions en train de le filmer taillant des silex ; quand nous sommes retournés au camp sa famille était partie et nous n'avions aucune idée des raisons de leur départ ni de l'endroit où ils étaient allés. Djagamara savait très bien pendant qu'on le filmait qu'ils allaient partir mais il n'a rien montré ; il s'est assis avec nos guides, leur a parlé pendant quelques minutes. Puis, il s'est levé, a pris ses lances et il est parti. Nous lui avons couru après pour filmer les derniers plans... Il y avait des raisons précises à ce départ : peut-être à cause de nous, peut-être pas. On ne peut jamais être sûr.

Cahiers Mais une grande partie de « Desert People » était déjà filmée ! Y a-t-il une école australienne de documentaires ?

Dunlop Non. Peut-être y a-t-il une collection de films ethnographiques, à cause du sujet. Mais en fait, les gens de Florence et de Paris connaissent beaucoup mieux les films ethnographiques australiens que les Australiens eux-mêmes, qui ne les ont jamais vus. Je présenterai peut-être l'hommage à Sydney, en rentrant en Australie.

Cahiers Il y a un très beau film, c'est « Native Australia ».

Dunlop Il a été découvert l'année dernière seulement. Il n'y avait qu'une copie dans une bibliothèque de Sydney. Personne ne savait ce que c'était !

Cahiers Et l'expédition au mont Liebig ?

Dunlop Entre 1930 et 37, un groupe d'Australiens du Sud a constitué des archives cinématographiques extraordinaires sur les aborigènes. On a un sentiment d'authenticité devant ces films. Il y en a un sur la circoncision qui est, je pense, le film le plus extraordinaire que j'aie jamais vu dans ma vie ; vous sentez que vous êtes en train de voir le moment le plus sacré et le plus secret de la vie d'une personne, le moment de la vérité.

Cahiers C'est donc le cinéma ethnographique qui vous intéresse le plus. Est-ce que vous aimez le cinéma américain ?

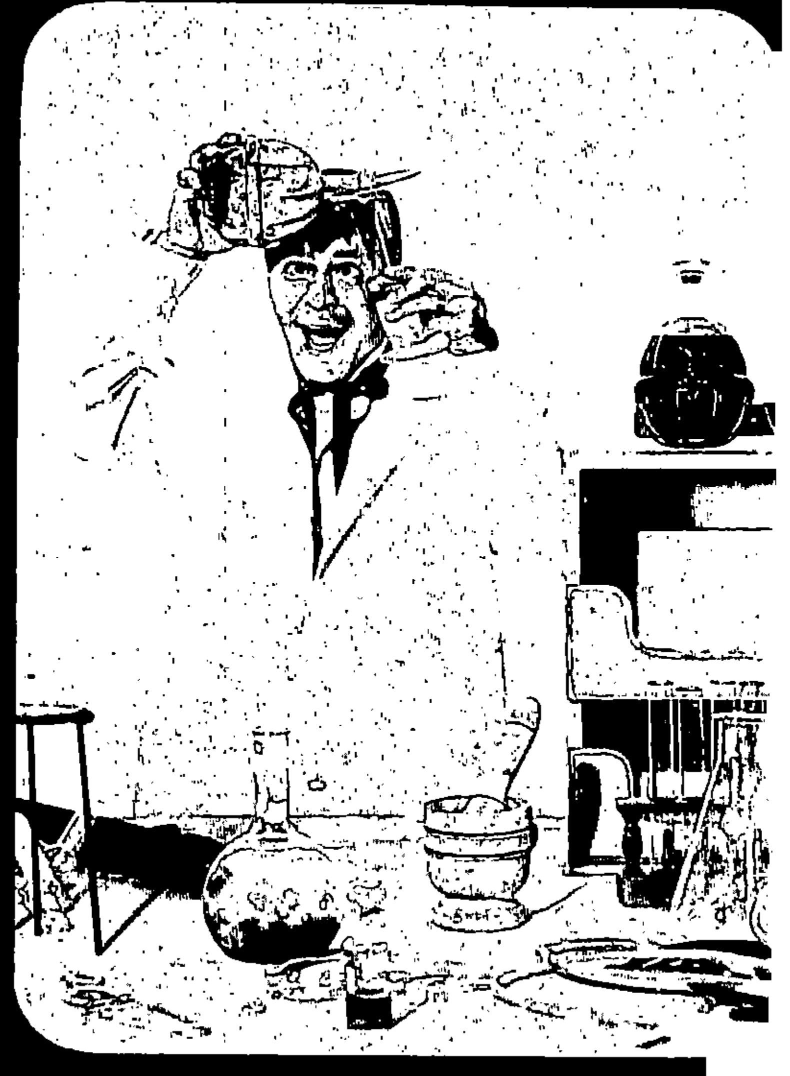
Dunlop Il n'y a pas de réalisateur américain que je suive particulièrement. J'aime Satyajit Ray, des films japonais, en particulier ceux de Kurosawa. Mais je n'ai jamais été une de ces personnes qui passent leur temps au cinéma et qui courent d'un coin de Sydney à l'autre pour voir un film. Je ne suis pas un intellectuel du cinéma ! Mais il y a beaucoup de cinéphiles en Australie qui pourraient vous dire qui est la grand-mère de Godard !

Cahiers Avez-vous des projets ?

Dunlop J'espère retourner un jour dans le désert pour une dernière fois. Je suis très attiré par ces régions et leurs habitants. Quand ils disparaîtront, cela sera pour toujours et de cette culture, on sautera dans notre siècle ! Je trouve que cela vaut la peine.

(Propos recueillis par P.-L.M.)

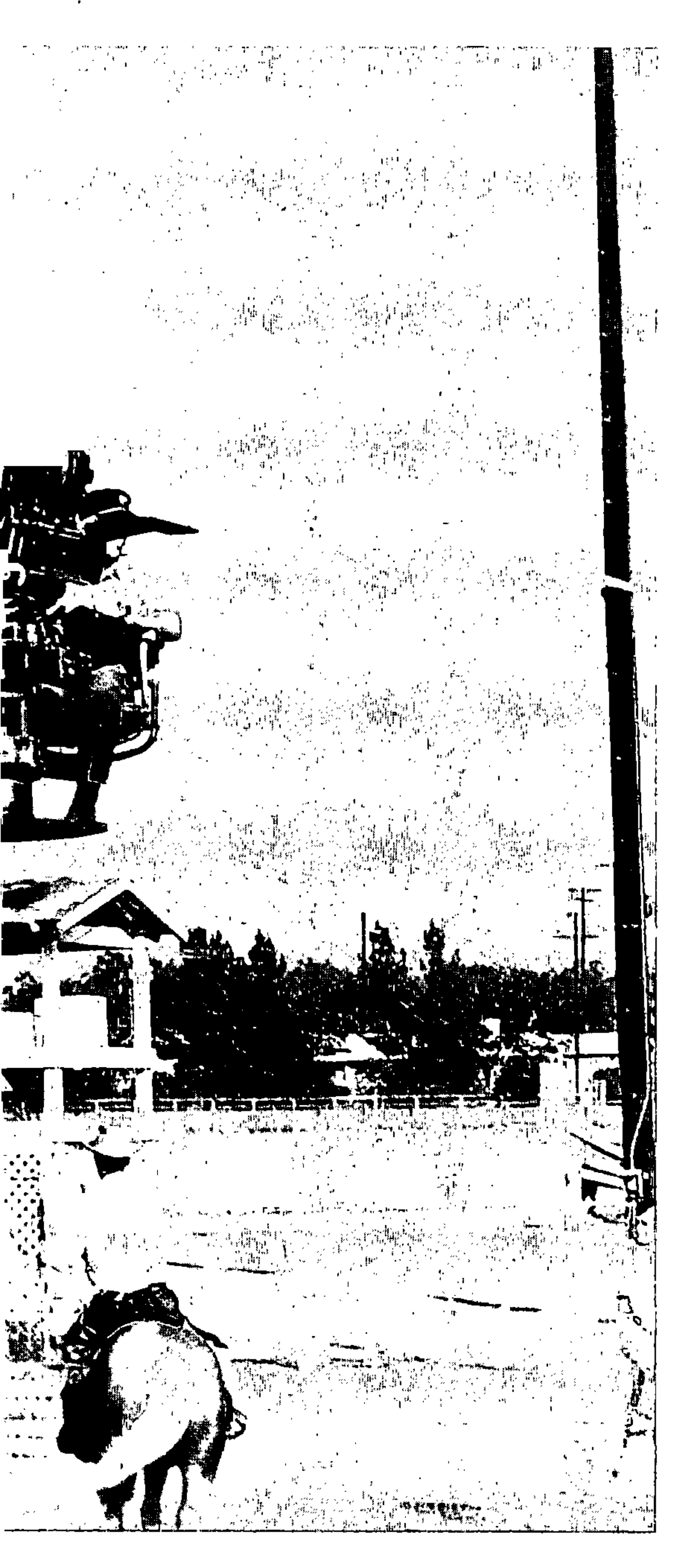
SPECIAL



JERRY LEWIS



JERRY LEWIS PENDANT LE TOURNAGE DE « THREE ON A COUCH ».



En quête d'auteur : entretien avec Jerry Lewis

par Robert Benayoun et André S. Labarthe

Le 3 juillet dernier, Janine Bazin, André S. Labarthe et moi, débarquions à Londres pour y réaliser un « Cinéastes de notre temps » sur Jerry Lewis. Aux studios de Shepperton, un Jerry patient et stoïque, apparemment dégagé de ses soucis de metteur en scène, tournait, sous la direction de l'ex-acteur Jerry Paris, une comédie intitulée « Don't Lower the Bridge, Raise the Water ». Bien qu'il ait choisi d'obéir, et de bonne grâce, à cet autre Jerry, pourtant hilare et quelque peu farceur, Lewis, entre de fréquents rounds de golf, parties de base-ball et orgies photographiques diverses, semblait s'ennuyer fort à voir tourner une machinerie dont il ne contrôlait pas les ressorts. Comme toujours suractif, capricieux, joueur, disponible et ironique, il semblait mettre un malin plaisir à ne pas dépasser son rôle d'acteur, enregistrant les défaillances de mémoire de Terry-Thomas et autres aléas, comme un capitaine de vaisseau en croisière sur un navire ami, décidé en cas de naufrage à ne pas empiéter sur les privilèges suicidaires de son collègue : un seul Jerry sombrerait avec le navire, mais ce ne serait pas le nôtre.
Nos entretiens débutèrent au sommet de l'Hôtel Hilton, où Jerry possédait une suite immense. Ils se poursuivirent entre les prises aux studios de Shepperton, puis à Kensington Gore, au Collège Royal d'Art Dramatique, où Jerry donna une conférence avec débat devant un parterre d'étudiants surexcités. Si aux uns Jerry livra son image habituelle de vedette et de pitre, on verra qu'il nous destinait un autre visage, celui du technicien et de l'artiste. — R.B.

1 LA CLANDESTINITE

Question Comme vous le savez, Jerry Lewis, c'est au metteur en scène que nous en avons, à son art et à sa technique. Votre formation est assez spéciale. Vous êtes passé de l'interprétation à la production, puis au statut officiel de « director ». Mais n'avez-vous pas mis en scène, avant le stade officiel ?
Jerry Lewis Oui, j'ai empoché subrepticement quelques mises en scène. J'ai dirigé sur une base officieuse, pourrait-on dire.
Question Avant même de produire ?
Lewis Oui.
Question Il y a des photos de vous derrière la caméra pendant le tournage de vos tout premiers films d'acteur. Etait-ce par aspiration personnelle ou par investissement méthodique ?
Lewis C'était le fruit d'un plan diabolique, mais aussi par nécessité. Je devais le faire parce que c'était le fruit de mon amour. Comme je vous l'ai dit déjà, j'étais tombé sur le derrière nombre de fois, et j'ai trouvé plus facile de m'installer derrière la caméra que de laisser un autre idiot le faire pour moi.
Question Quand l'idée vous en est-elle venue ? Pendant le premier, le second film ?
Lewis Inconsciemment, dès le début : j'étais trop curieux des techniques et du développement du film pour m'en apercevoir. Je ne réalisai mon intérêt que lorsque je commençai à utiliser quelques-unes des informations que j'avais ainsi récoltées. Mes films d'amateur, bien entendu, que j'avais crus de simples jeux et distractions, étaient, en fait, un exercice de préparation.
Question Pouvez-vous nous parler de ces films ? Vous les tourniez avec Tony Curtis, Janet Leigh, et vos amis les plus intimes ?
Lewis Quiconque se trouvait dans le coin. Si quelqu'un était pris et ne répondait pas à la convocation, eh bien ! on le tuait. « Untel ? Il s'est fait tuer en plein boulevard Pico par une armoire volante ! » Quelle tristesse ! Et on le rayait du script.
Question C'étaient surtout des pastiches des grands films de l'année, comme « Sunset Boulevard » ?
Lewis Le nôtre s'appelait « Fairfax Avenue ». Oui, c'étaient de pures satires. Nous avions par exemple « Son of Lifeboat », « The Reinforcer », « Watch on the Lime », une satire du film de Paul Lukas. Et nous n'avons jamais trouvé quelqu'un d'assez obèse pour pasticher le « Faucon Maltais » — que nous aurions appelé « Poulet de grain » (« Chicken fat »).
Question Le projet vous aurait plu ?
Lewis J'aurais adoré cela ! En fait, Bogey devait venir tourner pour nous avec Jeff Chandler, et nous étions tout excités. Bogey aurait été merveilleux. J'avais récrit, la veille du tournage, plusieurs scènes de ce qui aurait été un film sur les problèmes domestiques d'un danseur à claquettes et de sa maman. Puis Bogey dut partir pour Sacramento en affamé, et dut se décommander. J'étais affreusement déçu. Mais Jeff Chandler sauva le film et fut très drôle. On s'amusait beaucoup, et ces films brisaient plus ou moins la tension de notre travail quotidien. Nous satirisions littéralement notre journée sur le plateau. Je ne savais pas que je m'enseignais à moi-même l'écriture d'un film, sa transcription verbale, le montage et la direction d'acteurs.
Question Et ces films aujourd'hui sont pour vous choses du passé ? Vous ne les regardez plus, vous ne les montreriez pas ?
Lewis Non. C'étaient de magnifiques leçons, mais j'ai maintenant une trop haute idée de la technique pour ne pas me sentir embarrassé par leur amateurisme. Pourtant, ils contenaient de bonnes choses — que j'ignorais être bonnes. C'était comme une panoplie de chimiste. Quand j'ai dirigé mon premier film, j'ai été stupéfié par le nombre de choses que je savais, et terrifié par le nombre de choses que je ne savais pas.
Question Sur le plateau, le vrai, aviez-vous le sentiment que vous pouviez faire mieux que le metteur en scène, ou glaniez-vous au hasard vos petites informations ?
Lewis Non, je ne me croyais pas meilleur : je savais qu'il n'était pas encore temps. Jusqu'au moment où j'ai été forcé de me jeter à l'eau pour « The Bellboy ». Je ne me rendais pas compte que je co-dirigeais officieusement des tas de films, et que je dirigeais nombre de scènes que j'avais entièrement écrites.
Question Je suppose que vous ne pouvez pas nous dire quels films vous avez dirigés ?
Lewis Non. Ce serait un manquement à l'éthique.
Question Bien. Mais en vous informant auprès d'eux, ne vous êtes-vous pas ouvert à des gens comme Norman Taurog ou Frank Tashlin, en leur disant : « Un jour j'aimerais... » ?
Lewis Je ne leur ai jamais dévoilé mon plan : il n'était pas conscient à ce moment-là. Tout s'est passé merveilleusement. J'étais entouré de grands professeurs : George Marshall, par exemple, m'a appris une foule de choses.

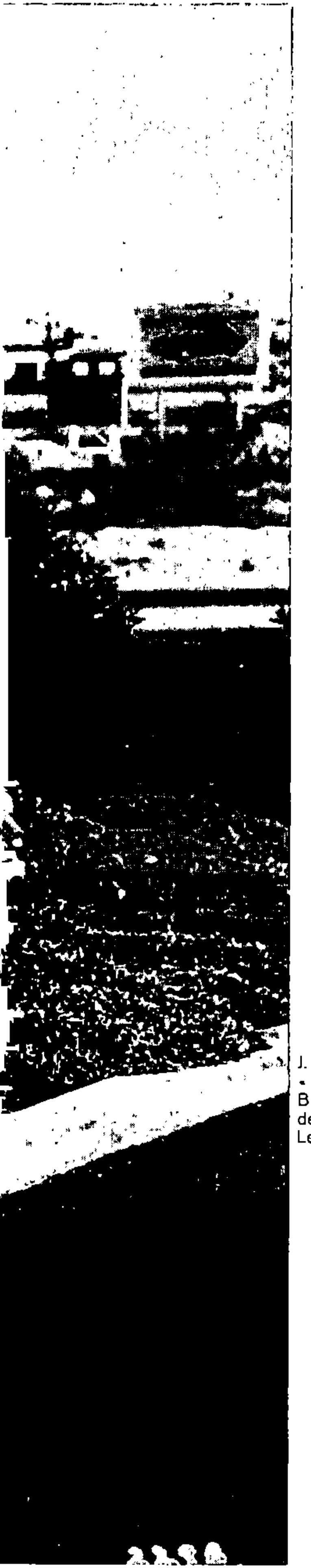
2 OPUS ONE

Question Le passage à la production vous a donné assez de courage et assez de poids au studio pour accepter, chercher peut-être, à mettre en scène ?
Lewis Oui, mais dites-moi, vous-même, quand avez-vous décidé d'être français ?
Ce premier film, c'était une comédie.
Question Nous savons cela.
Lewis Eh bien ! je venais de tourner « Cinderfella ». C'était un conte de fées, une histoire de Noël, pour les enfants et toute la famille. Je l'avais fait pour Paramount et mon ami Barney Balaban, qui décidèrent de le faire sortir l'été


Donna Butterworth et l'oncle Eddy dans « The Family Jewels » de Jerry Lewis.




TELEPHONE
TELEPHONE
PSA



J. L. dans « The Big Mouth » de Jerry Lewis.

suivant. Nous étions le 27 janvier, j'allai voir Balaban à New York, et je lui dis : « Barney, ne sortez pas ce film en été, c'est un film pour la Noël et pour l'hiver. » Il me répond : « D'accord, mais je veux du film. » Je lui dis : « Le sujet vous est égal ? » Il me répète : « Peu importe le sujet, je veux du film ». Alors je lui réponds : « Si je vous livre un film, vous aurez un produit pour l'été. » Il me dit : « Conclu. » Le 27 janvier, je prends l'avion pour Miami où je devais me produire à l'Hôtel Fontainebleau. Le 28, je commençai à écrire un scénario que je terminai en huit jours : il avait cent soixante-dix pages et demie. J'envoyai chercher à Hollywood une équipe de cent cinquante personnes et je me mis à tourner « The Bellboy » deux semaines après notre accord verbal. J'utilisai tout ce qui se trouvait au Fontainebleau. J'écrivais au fur et à mesure que je découvrais l'hôtel. Je bouclai après vingt-huit jours de tournage car je devais faire mon tour de chant à Las Vegas. Je montai mon film à Las Vegas, et fus prêt pour les programmes d'été le 29 mai. Le film fit une recette brute de sept millions de dollars. Je ne me souviens même pas de ce qui s'est passé pendant ces vingt-neuf jours. Pendant que je tapais à la machine, le docteur me plantait des seringues hypodermiques dans le bras pour me tenir en vie. Mais ça a marché.

3 ECRITURE ET PREPARATION

Question Ecrivez-vous votre mise en scène ? Je veux dire : le script une fois écrit, l'annotez-vous avant le tournage et travaillez-vous la technique sur le papier ?

Lewis Oui, ç'a toujours été ma méthode. Je ne crois pas qu'on puisse improviser de but en blanc. Il faut avoir une base au départ, et alors c'est merveilleux d'être élastique, mais à condition de savoir où l'on veut arriver. Je sais que quelques réalisateurs de la Nouvelle Vague improvisent avec abandon. Je trouve cela merveilleux, mais peu sûr. Je ne crois pas que cela paie à la longue parce qu'aucun esprit n'est assez équipé pour faire ça souvent. On me dit qu'Antonioni a fait « Blow up » de cette manière. Je ne sais pas si c'est vrai ou faux, mais il a un talent exceptionnel, et s'il peut le faire, il n'a pas de problèmes.

Question Mais vous-même, ne préparez-vous pas vos films à partir de la bande sonore ? Je vous ai vu travailler sur des bandes enregistrées, et votre bruitage est, je crois, complètement au point avant la période du tournage ?

Lewis Oui, je prépare toute la musique et les effets sonores. Je les illustre au tournage, et je les garde presque tous. Je maintiens que le son est aussi important que l'image. L'un ne vaut rien sans l'autre, et je peux vous montrer mille exemples où un merveilleux gag visuel ne donnait rien parce que l'effet sonore était raté ou absent. Moi, je passe un temps fou au doublage et à la synchro, pour obtenir les sons que je veux, même si on ne les entend pas. La pure technique d'un film, tout le monde n'y a pas accès, et pourtant elle est d'une importance vitale ; il vaut mieux que vous sachiez ce que vous faites, parce que les techniciens qui travaillent avec vous connaissent vos lacunes, et sont prêts à vous briser les reins s'ils perdent leur respect pour vous. Aussi faut-il savoir toucher à tout. Je crois qu'un bon film est le produit d'un seul homme. Il démarre avec son amour, sa dévotion, son inquiétude et ses espoirs. Cet homme doit créer l'idée lui-même, puis consacrer son argent à s'entourer de cent bons techniciens qui l'aideront à faire le film tout seul.

Question Vous répétez beaucoup avant le tournage ?

Lewis Beaucoup, surtout pour la technique.

Question Dans les décors, ou avant de tourner ?

Lewis Je ne répète pas avant le tournage, mais avant de mettre chaque scène dans la boite. Ce serait une perte de temps pour moi de répéter des semaines avant le tournage. Si vous faites « La Mégère apprivoisée » ou « Des Clowns par milliers » vous pouvez le faire à l'avance. Mais pas pour ce que je fais.

Question Et les décors ? Je crois que vous y mettez la main. Ils portent votre marque. Il suffit de vous avoir rendu visite chez vous ou dans votre bureau, ou dans toute pièce où vous êtes installé provisoirement, pour reconnaître votre touche.

Lewis Le décor doit être de couleur vive, être luxueux, beau et vaste, et valoir le prix du ticket. Je ne crois pas qu'un homme ou une femme qui ont vécu toute leur vie dans un deux-pièces pensent à dépenser 8 dollars pour contempler, pendant une heure et demie, un autre couple dans un deux-pièces. Je crois qu'il est important pour eux de sortir de leur petit intérieur et de voir là-haut, sur l'écran, quelque chose comme le glamour, la fantaisie, l'inaccessible, tout ce qui a fait Hollywood, et que tout le monde oublie. Si l'on ne sauvegarde pas la magie d'Hollywood, nous n'aurons bientôt plus d'industrie cinématographique.

Question Même sans couleur, vos décors vous ressemblent...

Lewis Ils sont toujours en couleur. Je refuse de les faire en noir et blanc. Je n'y crois pas.

Question Deux de vos films sont en noir et blanc...

Lewis Je n'avais pas les moyens de les faire en couleur.

Question Et les décors vous ressemblaient !

Lewis Vous avez sur moi de gros préjugés !

Question Je voudrais poser une question sur la scène du chapeau avec Buddy Lester dans « The Ladies' Man ». Comment l'avez-vous conçue et répétée ?

Lewis Nous avons écrit cette séquence à haute altitude, dans un avion. Nous avions besoin d'une scène où le héros aurait de graves ennuis. Pour ces choses-là, rien ne vaut un personnage menaçant, un vrai vilain. Buddy était l'idéal parce qu'il a cette terrible cicatrice sur la joue : il ressemblait au gangster que nous désirions. S'attaquer à un pareil homme, à un tueur, créait chez lui une attitude de frustration et de fureur, qui sur l'écran devenait désopilante. Buddy était fou de rage, il perdait son contrôle, mais il ne savait pas quoi faire. J'étais très fier de cette scène. J'ai tourné avec deux caméras parce que je savais que je n'aurais pas ce résultat une seconde fois.

Question Vous l'avez faite en une seule prise ?

Lewis Oui, avec deux raccords. Mais la scène a été tournée en une seule prise, et c'était dur, parce que les deux hommes se regardaient dans les yeux, et je devais tourner par-dessus leurs épaules, sans qu'on aperçoive les caméras. J'ai utilisé des angles très fermés, et je m'en suis tiré.

Question N'est-ce pas ce qu'on appelle, chez vous, un « slow burn » ?

Lewis Ce fut le slowest burn de l'histoire du cinéma. Je crois qu'il dure 200 mètres. Cela fait une colère rentrée de 6 minutes. Edgar Kennedy est à l'origine du « slow burn », que tout le monde comprend, parce qu'on peut facilement s'identifier à un homme en colère.

Question Ecrivez-vous vos gags comme ils vous viennent, ou avez-vous un répertoire ?

Lewis J'écris mon script — cette machine à écrire, voyage avec moi, et sans elle je me sens comme une caméra sans opérateur. Tout commence là, et rien n'est plus pénible qu'une feuille de papier vierge. Mais une fois le départ donné, c'est excitant !

Question Il doit être très difficile de décrire un gag comme cette séquence de « slow burn » dont nous parlions. Donnez-vous beaucoup de détails ou écrivez-vous ça court ?

Lewis Oh ! non, j'écris exceptionnellement long. Je décris et j'indique tous les aspects techniques de la plaisanterie. En fait, « The Bellboy » avait cent soixante-dix pages de script pour soixante dix-neuf minutes de projection. Mais cela vous donne une idée de la manière dont j'énonce techniquement l'aspect visuel de chaque gag pour que mon équipe fonctionne vraiment avec moi. Cette description inclut le son, et l'optique.

4 LA TECHNIQUE

Question Et vous pensez qu'il est important d'avoir l'équipement technique le plus moderne et le plus perfectionné ? Par exemple, dès votre premier film, vous avez utilisé la grue : il vous fallait tout ce que Hollywood pouvait vous donner ?

Lewis Et davantage. Absolument. Je



L'oncle Bugs et Donna Butterworth dans « The Family Jewels » de Jerry Lewis.







J. L. dans « The Nutty Professor » de Jerry Lewis.

crois que l'industrie dans laquelle nous travaillons est technologique. Nous n'allons pas faire parader notre caméra, mais pour réaliser nos intentions, nous devons avoir de ce côté-ci tout ce qu'il y a de meilleur afin de pouvoir projeter ce qu'il y a de meilleur de l'autre côté, sur un écran. Et je crois à l'organisation moderne. Je ne reproche rien à « l'ancien » s'il est fonctionnel, s'il est durable. Des tas de vieilles choses sont à la page. La Mitchell B et C, c'est la plus ancienne force de travail dans le métier, mais il est très difficile d'éclipser cette caméra. Il n'est pas facile de dépasser ce qu'il y a de vieux dans le système. Les techniciens n'aiment pas qu'on arrive avec du nouveau. Mais n'est-ce pas l'éternelle histoire ?

Question Vous avez inventé un système de tournage. Pourriez-vous nous l'expliquer ?

Lewis Oui, j'ai dû, pour diriger, être en deux endroits différents, et j'ai adapté un récepteur électronique à ma caméra, de façon à voir sur magnétoscope ce que moi-même et les acteurs nous faisions. J'ai mis au point ce système il y a onze ans et il est devenu l'un de mes gadgets favoris. Je peux me rejouer une séquence immédiatement, la contrôler, la montrer aux acteurs pour qu'ils repèrent leurs erreurs au moment où je ne peux plus communiquer avec eux. Ils ont alors la possibilité de rectifier leur « timing ».

Question Vous décidez alors aussi quelle prise est bonne ?

Lewis C'est-à-dire que je sais tout de suite après l'avoir tournée si une prise est bonne. Mais parfois il peut y avoir une lacune technique à laquelle je voudrais remédier. Avec mon système, je la vois tout de suite. Mais comment puis-je aller dans la pièce voisine, sans savoir ce que font mes acteurs ? Le magnétoscope me le dit. Je ne fais confiance à personne sur le plateau, mais à ma machine oui.

Question Vous pouvez également vous juger vous-même, et repérer vos erreurs ?

Lewis Absolument. En bien des cas, j'étais mécontent de mes comédiens et je les ai forcés à recommencer.

Question Dans « The Ladies' Man » vous avez réglé un somptueux mouvement d'appareil, qui révélait brusquement toute l'étendue de votre décor, comme un jouet gigantesque. En France, cette séquence à symbolisé pour nous tout ce qu'Hollywood permet. Vous avez montré tout ce dont vous disposiez, et vous l'avez utilisé.

Lewis Exactement. C'était un mouvement de 70 mètres pour lequel j'ai employé la plus grande grue jamais construite. Elle pouvait s'élever à 20 mètres de haut.

5 PAUSE

Question Dure journée, n'est-ce pas Jerry ?

Lewis Oui, dure et chaude. Chaude, dure et chaude. Une dure journée chaude. C'eût été une journée bien plus facile si elle n'avait été aussi chaude. Et une journée plus fraîche eût été aussi dure, si elle n'avait été aussi facile !

6 RYTHME ET MONTAGE

Question Dites-nous votre opinion sur le montage. J'ai remarqué que sur le plateau, votre chef monteur est toujours à vos côtés avec un magnétophone à la main, et que vous lui donnez des instructions tout en tournant.

Lewis Je lui fais savoir quels plans j'ai l'intention d'utiliser, pourquoi je les filme tels, et comment les monter. C'est le secret de fabrication d'un film. Sans lui on peut tout détruire. Chaque plan que je conçois a une raison d'être, et je l'ai fignolé dans mon esprit. Par ailleurs, il y a des coupures que je conçois comme des idées additionnelles, susceptibles d'améliorer la valeur ambiante. Je filme aussi des plans facultatifs, que je n'ai pas nécessairement prévus, mais il est bon d'avoir du matériau additionnel, qu'on peut utiliser d'une manière ou d'une autre, sans changer le récit.

Question Mais changez-vous au montage votre plan initial ?

Lewis Au montage, je remets en question tout le matériel que j'avais préparé. Parfois cela fonctionne, et parfois non. En regardant les rushes, vous décidez que ce que vous aviez prévu ne convient pas, mais que vous pourriez résoudre le problème d'une autre manière. Alors vous vous servez des fragments additionnels et montez le film autrement.

Question Avez-vous un exemple ?

Lewis Voyons, que je réfléchisse. Oui, un exemple parfait se trouve dans « The Patsy ». Vous vous souvenez que dans ce film nous avions demandé à Ed Sullivan de présenter le nouveau comédien appelé Stanley Belt. Or, le gag que j'avais écrit pour cette scène ne marchait pas. Alors, j'ai repris une séquence que je voulais utiliser comme flashback, où Stanley, racontant sa vie, nous parlait de son premier gala à Hollywood. Ed Sullivan présentait Stanley Belt, et, en guise de numéro, nous montrions cette séquence de la « première ».

Question Souvent, aussi, vous n'utilisez pas certaines séquences déjà tournées.

Lewis Très souvent : je les balance et je les mets au frais.

Question Elles sont pourtant excellentes, parfois. Je me rappelle vous avoir vu tourner pour « The Family Jewels » une scène hilarante, où vous écoutiez un disque intitulé : « Comment devenir garde du corps. »

Lewis Vous avez ri sur le plateau, mais elle n'était pas hilarante quand nous l'avons montée. Ce qui précédait cette scène ne l'aidait pas, et ce qui la suivait l'aidait encore moins. Alors, on l'a balancée... malheureusement !

Question Dans « Three on a Couch », qu'est-il advenu de cette scène où le

héros visite les collections d'histoire naturelle d'un grand spécialiste ?

Lewis La scène chez le naturaliste ? Elle était excellente, sauf que je me suis heurté à un problème de minutage. Très souvent, je me retrouve avec plus de film qu'il ne m'en faut. Et pour qu'une comédie reste vivante et pleine de brio, il faut s'en tenir à 100 minutes, au plus une heure et cinquante minutes. Alors comment faire si on se retrouve avec deux heures de film ? Grignoter dix minutes ? Ça ne sert à rien, et on finit par se passer d'une longue séquence, si bonne soit-elle.

Question Ne minutez-vous pas votre scénario ?

Lewis Le minutage prévoyait cent minutes. Et j'essaie de m'y tenir. Entre cent et cent dix minutes. Je peux écrire pour cent à cent dix minutes, et je sais que je les dépasse parce que mon index commence à me faire mal !

Question Cette scène supprimée dans « The Family Jewels », je croyais que c'était parce que vous m'aviez dit ne plus vouloir commencer un film par une scène très violemment comique, avant d'avoir bien situé vos personnages.

Lewis Je me trompe peut-être. Ce serait bon une autre fois de commencer par une scène très hilarante.

Question L'un des plus grands changements dans vos tout derniers films, est justement ce changement de structure, et aussi de rythme. Vous commencez plus lentement. Vos films prennent leur temps au début, puis acquièrent de la vitesse. Vous ne commencez pas de manière aussi échevelée qu'auparavant.

Lewis Sérieusement, lorsqu'on commence de manière échevelée, le comique s'essouffle. Si vous commencez à haut niveau, les gens attendent que tout arrive d'un seul coup. Mais si vous commencez à un niveau plus bas (gestes), si trivial que soit votre matériau, vous ne pouvez que monter plus haut. Le public est beaucoup plus malin de nos jours, il connaît mieux le cinéma. Il a conscience du rythme, et de la progression. Le comique a commencé par les tartes à la crème. A l'époque, on ne se souciait pas de progression, on n'avait qu'un seul métrage standard, et on utilisait un cinquante millimètres pour tout. Aujourd'hui, avec les objectifs, la technologie, et les progrès de la comédie, on doit faire attention. Plus on a de moyens, d'instruments et de recettes, plus on doit commencer au ralenti.

Question C'est très net dans « Trois sur un sofa ».

Lewis Le temps y est pour quelque chose. Il faut bien établir qui est le personnage. N'oublions pas que nous avons affaire au camionneur des comédiens, c'est-à-dire à Jerry Lewis. Il a fait 35 films. Or, il faut tenir compte des souvenirs du cinéphile. Il a déjà vu Jerry des tas de fois. Pour lui faire admettre un personnage qu'il ne connait pas, il faut procéder avec grâce. Il n'a pas l'habitude de le voir aimé des femmes, fiancé à un médecin, à une femme médecin. Il faut lui suggérer ce changement. C'est pourquoi, dans les scènes d'amour du début, destinées à établir leurs rapports, je me concentre sur son dos. Puis je le contourne lentement parce qu'il est accapareur dans certains cas, et un acteur très épouvant pour ceux qui ne l'aiment pas beaucoup. Et beaucoup de gens le détestent : aussi, pour leur permettre un moment de réexamen, je dois jouer sur le velours. Ce film était écrit par Samuel Taylor, un merveilleux écrivain, et j'ai dû réellement mettre en scène le script d'un autre. C'était une gageure pour moi et j'ai dû faire des efforts épouvantables pour m'ajuster au comédien. Il m'a fallu longtemps, deux bobines et demie, avant de le laisser se déchaîner.

Question N'est-ce pas une manière consciente de votre part de tendre vers la sophistication ?

Lewis Je n'aime pas le mot **sophistication.** Je préfère le mot **adulte.** La sophistication implique l'irréalité, la malhonnêteté, les fausses valeurs. Pour moi, tout ce qui est sophistiqué n'est pas réel. Nous allons recevoir des tas de lettres à ce sujet, vous ne croyez pas ? Je ne sais pas s'il dort, ou s'il m'écoute.

Question Sans doute est-ce parce que vous vous dirigez vers une nouvelle forme de comédie. Vous en êtes peut-être moins conscient que nous, mais comme nous analysons vos films, comme nous les disséquons...

Lewis Hé, vous allez commencer à me psychanalyser, les gars.

Question Un peu, en quelque sorte.

Lewis Moi, je n'y vois aucun inconvénient. Mais hier soir, au cours d'une conférence de presse, les gens avaient tendance à placer dans mes films des choses qui les préoccupaient eux-mêmes, mais que le réalisateur, l'auteur, n'avait pas explicitement en tête. En fait, il n'avait rien en tête, il s'occupait de faire son film. Puis, un beau jour, il s'aperçoit que d'autres, examinant son œuvre, y trouvent des choses dont il n'avait pas conscience. Du coup, on lui donne un crédit, ou on l'attaque sur des choses dont il n'est ni responsable ni coupable. Je ne peux pas trouver moi-même des liens entre mes propres films parce que lorsque j'en joue un, je l'embrasse et je lui dis adieu. Dès que je le partage avec le public, il n'est plus à moi. Ce n'est que dans la salle de montage qu'il m'appartient vraiment. Après, je n'ai plus aucune prise sur lui.

Question Dans vos premiers films, il y avait beaucoup de scènes détachées de l'action, des scènes avec des poupées ou des marionnettes par exemple. Aujourd'hui, vos scènes comiques semblent beaucoup plus justifiées par l'action elle-même. Est-ce conscient ?

Lewis Oh, très conscient. C'est même affaire de maturité. On arrive à un point où pour garder son bon sens, on a besoin de plus d'uniformité. Tout d'abord, quand vous débutez, on vous laisse créer des séquences comiques informelles, sans plan ni direction, parce qu'on veut voir où vous allez. Mais une fois que vous avez établi vos capacités, on veut apercevoir chez vous une progression, une poussée, on veut que vous ayez une formule ou un plan établi, faute de quoi on vous considère comme un éternel novice. Il vous faut progresser, essayer des tas de choses nouvelles, et vous casser la figure de temps à autre. Cette poussée, ce changement, depuis l'époque où j'avais 20 ans, jusqu'à celle-ci où j'en ai 41, couvre 21 ans. Si entretemps je n'avais pas appris un certain degré de savoir technique et cinématographique, je serais dans un fameux pétrin. Beaucoup de gens gardent une approche infantile du monde et n'évoluent jamais.

Question Que se passe-t-il alors si vous avez soudain envie de tourner une scène de gros comique : tartes à la crème par exemple ?

Lewis J'essaierais de l'englober dans le tout, de lui trouver une raison et une mécanique afin de l'incorporer au film. Mais la surajouter simplement à l'ensemble nuirait au film. Si je peux l'habiller, la déguiser de manière à ce qu'elle fasse partie intégrante du tout, parfait ! Mais elle ne doit pas interférer avec la progression dramatique.

Question Est-ce que je me trompe, ou est-ce que vous n'avez pas, dans « Way Way Out », introduit une scène qui vous ressemble davantage, la scène du night-club, où une fille vous verse du champagne sur la tête ?

Lewis Oui, c'est la seule scène du film où je me sois un peu amusé. Mais on pourrait parler de meilleurs films...

7 LA PHOTOGRAPHIE

Question Parlons de la photographie, si vous voulez. Votre chef opérateur depuis nombre de films est Wallace Kelley. Il avait travaillé avec Alfred Hitchcock auparavant...

Lewis Avec Hitchcock, DeMille, des tas de gens. Et depuis que je l'ai rencontré, je ne veux personne d'autre que Wally.

Question Quelles qualités demandez-vous à un chef opérateur ?

Lewis Je crois que je l'ai choisi parce qu'on m'avait dit qu'il était très difficile dans le travail, et cette réputation le précédait partout. C'est un travailleur de force, exigeant beaucoup de lui-même, et doté d'une grande intégrité. Il a besoin de croire à ce qu'il fait. Il sait au besoin vous résister, et j'adore une bonne bataille ! D'ailleurs, il se bat pour le résultat, c'est le produit final qui compte. Je compose mes plans, je les organise, je m'asseois sur la caméra et je vis dessus jusqu'à ce que j'aie marqué tous mes mouvements d'appareil pour la grue, ou la dolly. Une fois satisfait, je lui laisse le champ libre, et il éclaire ce que j'ai composé. Wally a dû apprendre à travailler différemment avec moi, car il avait l'habitude de composer tout son matériel. Mais je crois qu'un



J. L. dans « The Bellboy » de Jerry Lewis.




J L. dans « The Nutty Professor » de Jerry Lewis.

vrai réalisateur doit le faire lui-même.

Question Vous lui demandez d'être dans une expectative permanente. Par exemple, dans la grande scène de transformation du « Nutty Professor », il n'était pas prévenu des changements de maquillage ?

Lewis Non, je ne lui ai pas dit ce que j'allais faire. Je lui ai désigné l'espace où j'allais évoluer, j'ai réglé les plongées et les contre-plongées, et je lui ai indiqué le degré de pénombre qu'il me fallait. Puis j'ai regardé dans l'œilleton et j'ai repéré comment j'allais régler techniquement cette transformation. Il s'est adapté à la scène, car c'est un homme très flexible. Il connait son art mieux que quiconque, il est compétent, encourageant dans le travail. Il a l'orgueil de ce qu'il fait, il est fier de moi, et déçu quand je ne suis pas au mieux de ma forme. Il est fatigant, mais il me fatigue bien moins que je ne le fatigue lui ! Nous sommes pleins de scrupules l'un pour l'autre, nous aimons ce que nous faisons pour le film, et ce qui ne gâte rien, nous sommes amis !

Question Réglez-vous vos mouvements d'appareil sur le papier ?

Lewis Quatre-vingt-dix pour cent sont mis au point d'avance. Je sais les plans qu'il me faut, et je les prépare, selon mon matériel. Mais il y a des scènes pour lesquelles on ne peut pas dessiner le plan d'avance, et où il faut être simple et direct. J'utilise différents objectifs pour mettre une plaisanterie mieux en valeur. Un 18 mm 1/2 pour déformer l'image et rendre un gag grotesque. N'utilisez jamais un Venetia 40 pour photographier une jolie dame, tenez-vous en au 50 mm, ou prenez un 3 pouces. On ne peut faire de choses vraiment très appuyées avec de courtes focales. Tout cela nécessite un sérieux planning. En plus, pour projeter votre film sur un écran, il vous faut bien comprendre la magnification de votre image. Si vous projetez votre film sur un écran géant au Radio City Music Hall, vous ferez bien de contrôler la dynamique de l'ensemble, car à ce point d'élargissement, elle peut déconcerter votre public. Je ne comprends pas qu'on puisse se dispenser d'une intense préparation. Elle seule vous permet d'être souple au tournage, et de visualiser les acteurs et les instruments avec un réel degré d'aisance. Mais ne pas préparer, c'est risquer de ne plus rien retrouver sur son écran. La préparation est vitale.

Question Pour les gags ?

Lewis Pour tout. Cet instrument qui me dévisage (1), je le regarde avec autant de respect qu'un nouveau-né. Vous n'allez pas le malmener ou le brutaliser. Vous allez le manipuler jusqu'à ce qu'il sache marcher. J'ai l'air de flirter avec le sacré, mais c'est ce que je pense. Pour un peu je l'embrasserais !

Question Parlez-nous d'un autre de vos amis, Bill Richmond, votre co-scénariste. Vous formez équipe avec lui, il est votre plus proche collaborateur sur tous les scripts.

Lewis C'est mon apprenti devenu maître !

Question Quand le sujet n'est pas de vous, quel est votre critère de sélection ?

Lewis Bill et moi travaillons toujours le script ensemble, nous ne nous séparons jamais. Nous écrivons des sections entières que nous nous répartissons après avoir fait notre plan.

Question Même quand le scénario est de Sam Taylor ?

Lewis Pour « Trois sur un sofa », Bill et moi avons pimenté le script de Sam Taylor et l'avons adapté pour Jerry Lewis. Bill a fait un travail fantastique pour que ce film soit pour Jerry. Il s'est développé étonnamment dans les cinq ou six dernières années. Il a un énorme talent pour être si vite passé du stade d'apprenti écrivain à celui de mon collaborateur le plus intime.

Question Ecrirez-vous ensemble votre prochain film ?

Lewis Oui, nous nous convenons parfaitement, et nous sommes heureux de travailler ensemble. Nous avons le même genre de rapport qui existe entre Billy Wilder et I.A.L. Diamond. Ils se complètent. Ils sont parfois très bons, parfois très mauvais, et c'est aussi le cas pour moi et Bill Richmond. Mais nous ne nous attendons pas à être tout le temps bons. Nous pouvons essayer.

Question Pour changer de couleur locale, vous êtes venu tourner en Europe les extérieurs d'un film et ce film-ci (2) en entier. Pensez-vous revenir tourner de ce côté-ci de l'Atlantique ?

Lewis Oui, j'aimerais diriger en Europe l'un de mes propres films.

Question Serait-ce pour élargir votre angle de vision, renouveler vos situations, ou simplement pour changer de pays ?

Lewis Je pense que cela ouvrirait énormément mon horizon. J'adorerais prendre une caméra et tourner des scènes à Paris, à Londres ou en Ecosse. Je crois que ces trois lieux m'offriraient d'extraordinaires occasions : le décor de Paris, le sens de l'humour des Londoniens, et le petit budget des Ecossais ! Sérieusement, j'aimerais le faire, mais je ne sais encore comment ni quand je le ferai.

8 LE VISUEL ET LE VERBAL

Question Parlez-nous de la grande scène de destruction dans « The Patsy », lorsque vous êtes acoudé au piano du professeur de musique. Quelle est le principe d'évolution d'une telle scène pour vous ? Cela commence légèrement, puis prend des proportions de plus en plus énormes...

Lewis Etait-ce drôle ?

Question Irrésistible. La meilleure scène du film. Parlez-nous en.

Lewis Elle a été très préparée, et considérablement répétée. Techniquement c'était nécessaire, car elle était très difficile à éclairer et à filmer.

Question Avez-vous, par exemple, réglé la quantité de plâtre qui tombe du plafond ?

Lewis J'ai appris par l'expérience à tout mettre au point avec mon département technique. Je leur fais savoir exactement ce que je veux en centimètres, en grammes, en kilos et en degrés, car plus d'une fois, j'ai été sévèrement brûlé à cause d'explications trop brèves dans les conférences de production. A présent je travaille avec des plumes et différents substituts. Je leur montre au moyen de photographies le degré de choc ou de destruction que je veux. Pas ça, ni ça, mais ceci. Ces photos valent un millier de mots, car je me suis souvent trompé en croyant que mon équipe comprenait mon propos. Je connais si bien mes besoins, j'ai écrit le film, vécu avec, et j'ai la fâcheuse habitude de ne pas leur donner assez de renseignements. Maintenant je prends mon temps, je tiens une demi-douzaine de conférences pré-production, en sorte qu'ils peuvent réciter à l'envers mes instructions avant de commencer à construire des accessoires de deux à trois cents dollars.

Question Ça en vaut bien la peine, car ce sont ces scènes-là qu'on retient le mieux. Tout le monde se souvient de W.C. Fields détruisant trente automobiles ou de Laurel et Hardy abattant le cottage de James Finlayson...

Lewis Certes, et je vais citer un grand réalisateur, Richard Brooks, à mes yeux un des meilleurs metteurs en scène du monde... Il a écrit dans un article, ceci, que je cite de mémoire : « Nous devons respecter et reconnaitre l'importance du son, car il est vital, mais l'angle visuel est beaucoup plus crucial encore. » Et il ajoutait : « Je ne peux pas vous dire ce que disait Cary Grant dans « Gunga Din », mais je peux vous décrire l'expression de son visage quand le porteur d'eau est mort. » C'est vraiment un exemple frappant et succinct. J'ai toujours pensé que dans un film, quand on peut concevoir une séquence hautement visuelle, tout est sauf. Mais s'en tenir aux plaisanteries et aux répliques, c'est donner trop peu de choses au public, qui appréciera sans se plaindre, mais ne retiendra rien.

Question On oublie toujours le dialogue de toutes manières.

Lewis Vous oublierez tout le dialogue d'un film, mais vous vous souviendrez peut-être d'une image.

Question Je crois que les gens se souviennent mieux de phrases qui restent en suspens. Par exemple, dans « The Patsy » vous avez une longue scène au début, où vous parlez beaucoup sans terminer une seule phrase, et en mangeant vos mots. Cette scène frappe beaucoup les spectateurs. Vous expérimentez ce genre de faux dialogues sur bandes magnétiques, je suppose ?

Lewis Non, je l'improvise. Vous l'avez entendu dans le film tel que je l'ai prononcé d'emblée.

Question Donc les jeux de langage ont une importance pour vous.

Lewis Ce que j'ai minimisé tout à l'heure, c'est la plaisanterie écrite (ta-ta-ta-mot clé-chute-éclat de rire) opposée à la plaisanterie visuelle. Le dialogue cassé, par contre, ou les défauts d'élocution, la barrière verbale, quelqu'un qui n'arrive pas à prononcer un nom, pour moi, c'est visuel. Il est visuel d'observer l'expression douloureuse de quelqu'un qui n'arrive pas à prononcer... (suite d'onomatopées indescriptibles). Lorsqu'on veut prononcer un nom compliqué, Staibo Fabelotman, on n'est pas loin de Sty... fabe... pol..., etc. (autre chaîne d'onomatopées). La plaisanterie verbale est limitée, on peut s'y tenir sur disque ou à la radio, mais pas dans un film.

Question Les objets jouent un grand rôle pour vous. Dans cette même scène de « The Patsy », vous vous servez de plusieurs accessoires...

Lewis Oui, un plateau, un seau à glace et des cubes de glace. Les accessoires sont tout dans un film comique, car ils sont le comble du visuel, ils en disent plus que n'importe quel mot.

Question Pour vos relations avec les acteurs, vous semblez préférer travailler avec le même « gang » : Kathleen Freeman, Fritz Feld, Buddy Lester, Del Moore. Une vraie troupe de répertoire.

Lewis Ce sont de grands professionnels, des acteurs sur lesquels on peut compter, et de bons personnages. Ils ne me retardent jamais, et n'encombrent pas un film. Vous avez beau les voir souvent, lorsqu'ils sont là, c'est comme si vous les voyiez pour la première fois. C'est la mesure de leur talent. Lorsqu'ils sont sur l'écran, vous les regardez.

Question Une partie de notre plaisir vient de leur retour périodique. Souvent les gens me parlent de Kathleen Freeman, par exemple, et l'associent à vous.

Lewis Elle est parfaite, c'est un être profondément humain et une actrice merveilleuse.

9 JERRY ET SON DOUBLE

Question Comment avez-vous mis au point les traits physiques et la coiffure de Buddy Love ?

Lewis J'ai simplement tâché d'imaginer à quoi ressemblerait un idiot insupportable. J'ai fait des recherches très efficaces, il me suffisait de sortir dans la rue, et je le retrouvais sur tous les coins de trottoir.

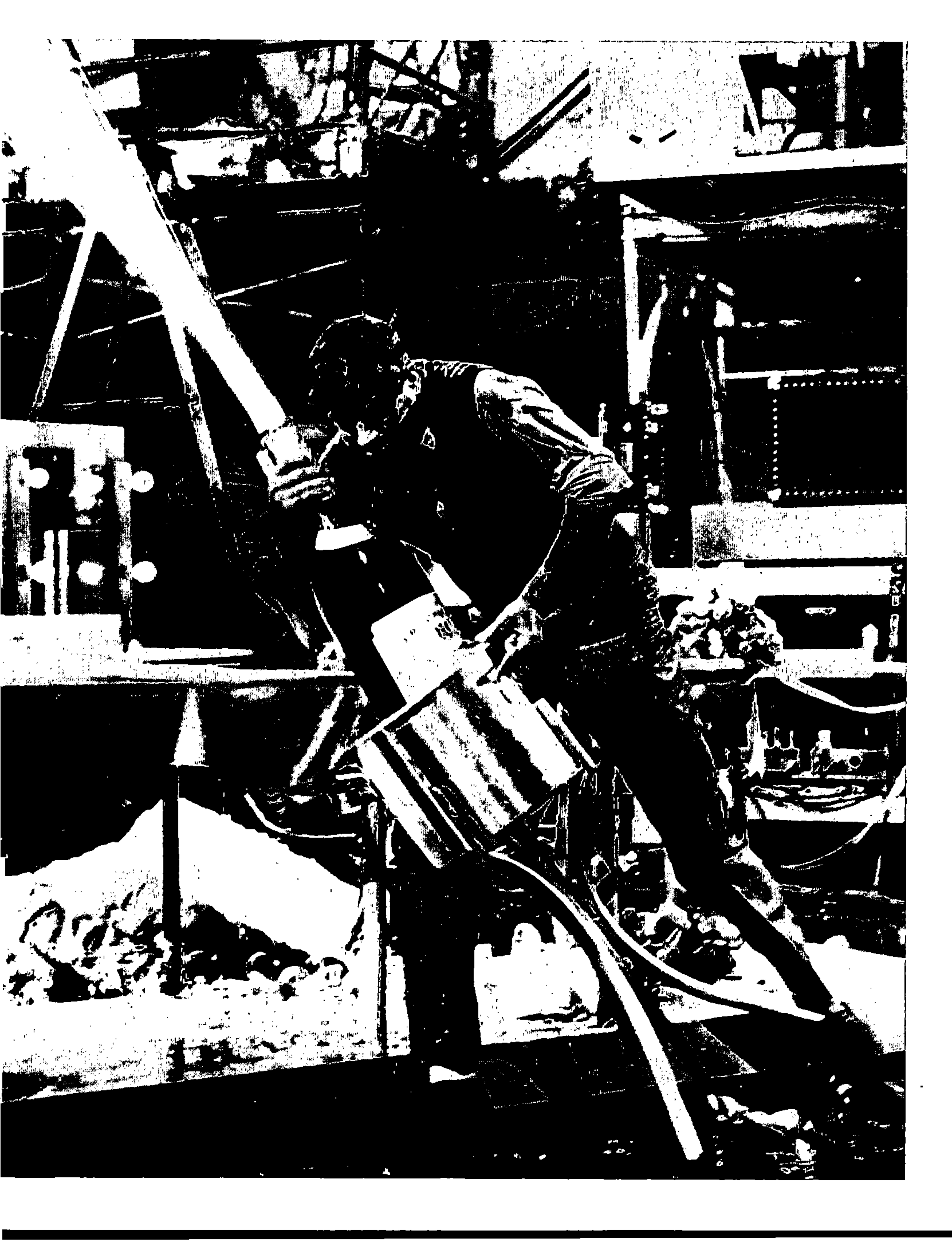
Question Vous aviez aussi quelques souvenirs précis ?

Lewis Je me souviens avoir eu affaire à toutes sortes de gens, et les avoir fondus en un seul personnage : le résultat fut Buddy Love. Je l'ai immédiatement détesté. Je n'arrivais pas à le jouer. Pour moi, c'était un pur poison, et s'il a une réelle existence, c'est parce que je l'ai profondément haï. Le jouer a été intenable pour moi. En fait,





J. L. dans « The Errand Boy » de Jerry Lewis.







Jerry Lewis dans « The Errand Boy ».

dans mon plan de travail, j'ai rejeté toutes ses scènes à la fin du tournage, lorsque je n'avais plus une seule scène à tourner avec le professeur.

Question La transformation du professeur en Buddy Love est physiquement douloureuse, mais le retour à l'original est sans douleur, pourquoi ?

Lewis Parce que chaque fois que vous entrez dans une situation de plaisir, vous ne sentez rien d'autre. Il y a une excitation et une hâte d'arriver qui couvre tout. Mais si vous vous rapprochez de quelqu'un que vous ne voulez pas être, c'est très pénible. Votre remarque est curieuse, car au départ, je ne voulais pas que le professeur redevienne lui-même. Je ne voulais pas montrer la période de transition émotionnelle. Je n'ai jamais filmé le changement, sauf dans la dernière scène, où on le voit retrouver sa vieille personnalité. Et la seule douleur que j'aie montrée était sa douleur de faire de sales choses en tant qu'individu. Mais l'aspect schizophrénique de tout être humain est une chose pénible à considérer. Nous ne voulons pas faire du mal à autrui, ou qu'autrui nous en fasse. Si vous analysez ce scénario, tout ce que j'ai essayé de dire, c'était : restons nous-mêmes.

Question Mais le professeur n'éprouvait-il pas quelque plaisir à être Buddy Love ?

Lewis Certes, tout le monde aimerait de temps en temps en frapper un autre au menton, mais cette impulsion n'est pas quotidienne. Je crois d'ailleurs que les gens préféreraient la surmonter. Ce n'est pas un acte dont les gens caressent l'idée en se disant : « Ce serait bon de pouvoir frapper quelqu'un en plein visage. » Ce serait faire preuve d'une hostilité maladive. Si personne ne vous bouscule, si un butor ne vous malmène pas, vous ne pensez pas à brutaliser une tierce personne. Parfois je me lève le matin en sifflant, d'excellente humeur, jusqu'à ce que quelqu'un me frotte à rebrousse-poil, à ce moment-là, je passe ma colère sur quelqu'un d'autre.

Question Le double vous permet ainsi de vous haïr vous-même : vous n'avez plus à détester les autres. Je crois que c'est le sujet principal du film. Finalement, c'est une lutte à mort entre vous et vous-même.

Lewis Je n'ai jamais voulu signifier autant de choses que vous m'en faites dire ! Jusqu'à notre petite discussion, je n'avais jamais réalisé à quel point j'étais intelligent...

Question Jerry... ce n'est pas vous : c'est l'autre !

Lewis O.K.... Touché...

10 L'AVENIR

Question Lorsque vous avez terminé un film, pensez-vous alors seulement au suivant, ou vous arrive-t-il de travailler à plusieurs en même temps ?

Lewis J'ai hâte de me débarrasser d'un film, hâte que mon bébé marche tout seul, soit prêt et expédié : il me fatigue, il m'obsède, me rend malade. Je l'ai projeté 150 fois, remonté 60 fois, l'ai reprojeté encore cent fois. Il me sort par les oreilles et je le hais. Mais à la minute même où je m'en débarrasse, je tombe dans un état de dépression terrible, parce qu'il ne m'appartient plus, parce que je l'ai perdu. C'est comme un père et une mère qui voient leur fille se marier. Quel affreux sentiment ! Quand on me dit : « Votre film est sorti, etc. », je ne veux plus en entendre parler. Les gens s'en emparent à présent et le manipulent, mais moi je médite déjà de faire un autre bébé !

Question Vous revoyez vos anciens films ?

Lewis Bien sûr, j'y suis obligé, mes enfants les adorent et je suis pris au piège ! Savez-vous ce qui vient d'arriver avec « The Big Mouth » ? J'ai reçu un coup de téléphone des U.S.A. ; d'après les premières estimations, le film marche mieux commercialement que tous ceux que j'ai réalisés. J'en suis tout excité, je ne m'y attendais pas.

Question Est-ce que c'est très important pour vous ?

Lewis Très. C'est une affaire de vie ou de mort, pour dire les choses simplement. La satisfaction de l'avoir fait est là, mais il faut le succès commercial pour avoir envie de continuer. L'économie du cinéma est chose si grave que la satisfaction ne suffit pas. Elle suffit pour le producteur indépendant, mais moi je veux tourner un autre film et je ne peux le faire qu'après avoir récupéré les dollars que j'ai investis dans le précédent. Je remets en circulation mes revenus et bénéfices. Je ne me sers pas d'eux pour m'offrir une autre voiture, je les réinvestis. C'est pourquoi j'ai besoin du succès, sans quoi je régresse. La structure économique de l'industrie cinématographique fait que je n'ai pas les moyens de ne pas avoir de succès. Je ne vais pas à la banque pour emprunter de quoi faire mes films, je prends l'argent dans ma propre poche.

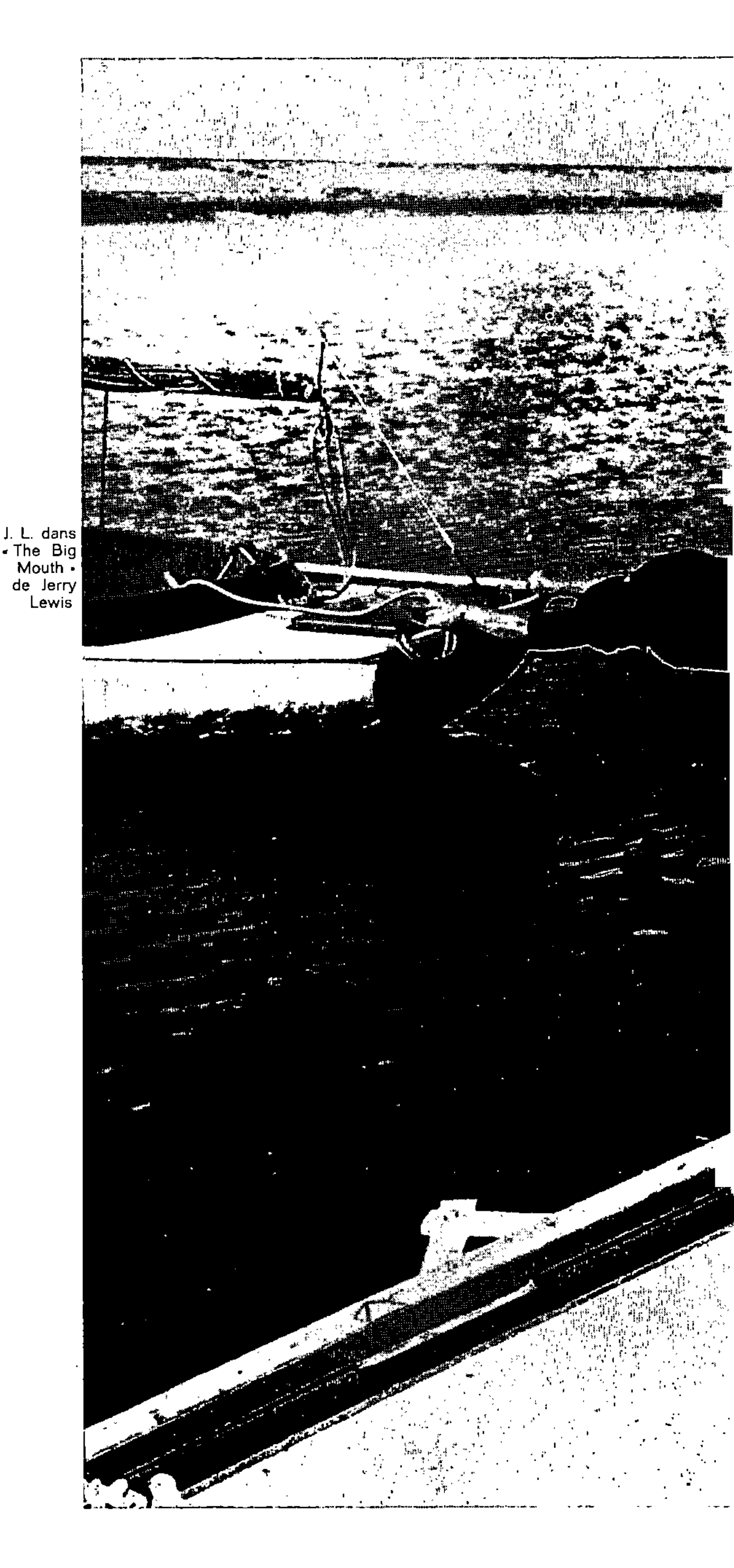
Question N'aimeriez-vous pas, pour vous-même et pour en faire l'expérience, réaliser un film à petit budget et y tenter des choses inhabituelles, sans souci du succès commercial ?

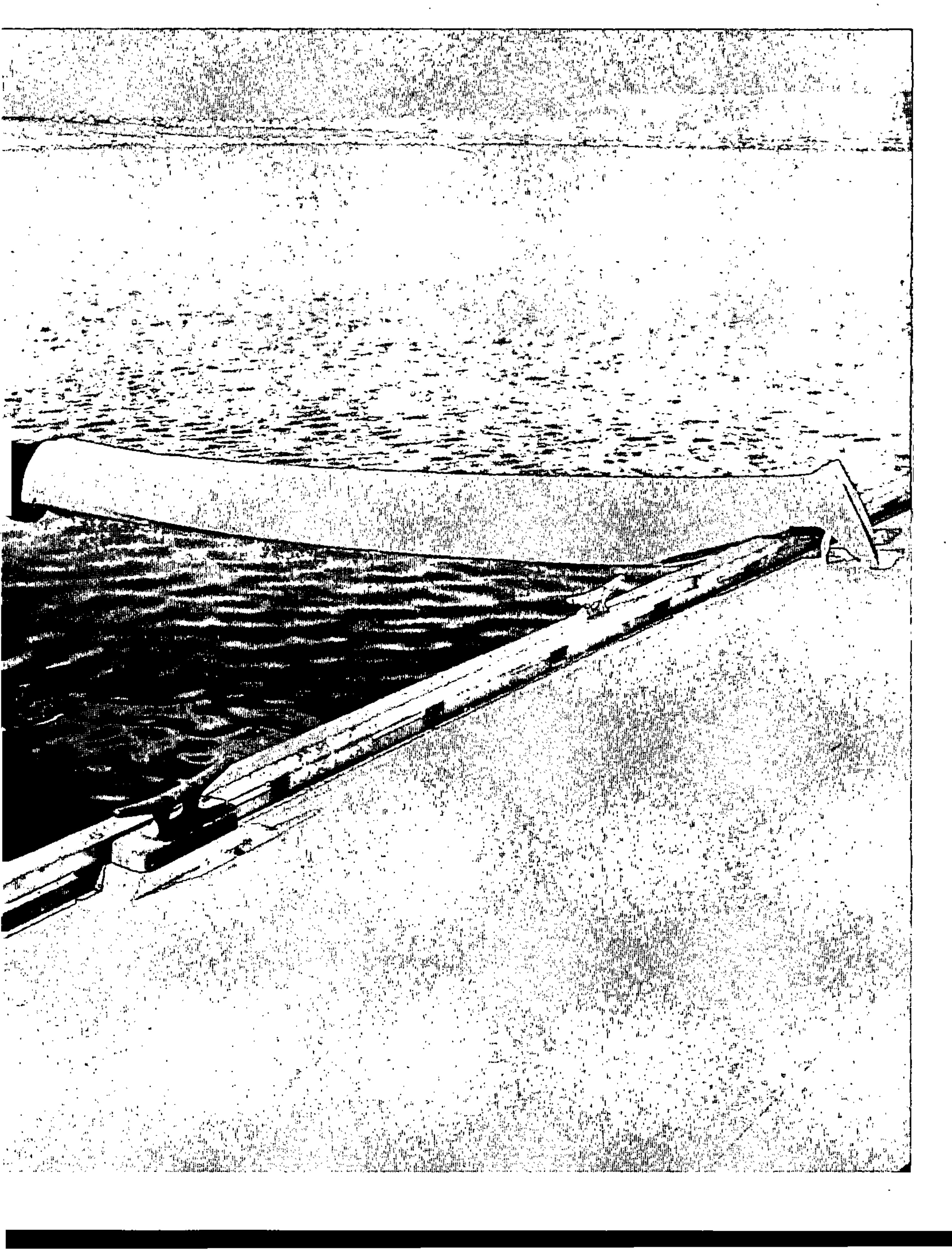
Lewis Je l'ai déjà fait avec « The Bellboy ». Je n'avais pas plus de 900 000 dollars. C'est tout ce que j'ai pu me permettre comme expérience. J'ai expérimenté et le film a rapporté près de 8 millions de dollars. Mais j'ai eu de la chance qu'il en aille ainsi. Aujourd'hui je ne me livrerais plus à ce genre d'aléa, l'économie ne me le permet plus.

Question Maintenant, parlons de l'avenir. Vous y pensez, car votre art est toujours fait d'une lutte perpétuelle avec votre ambition. Y a-t-il quelque chose que vous n'ayez pas fait et que vous vouliez faire ?

Lewis Oui, j'ai des tentations dans le domaine de la technologie du film. Je veux faire le meilleur film que je puisse montrer à ceux qui voudront le voir.
Question Un film dramatique ?
Lewis Un jour, je ferai un film dramatique, mais pas devant la caméra, derrière. J'en prépare un dès à présent, tiré d'un livre merveilleux, et qui exige les talents d'un metteur en scène doté d'un flair comique.
Question Jusqu'à présent, vous avez toujours eu très peur d'attaquer un film dramatique...
Lewis Devant la caméra, parce qu'il y a trop de gens capables de le faire mieux que moi. Mais derrière la caméra, non. Il n'y a rien dans la comédie qui ne soit dramatique. Diriger un film comique est en soi une situation très dramatique.
Question Les meilleures comédies sont les plus cruelles et vos films le sont parfois extrêmement.
Lewis La comédie est toujours cruelle, car elle suppose que l'on rit de soi-même. Chaplin aussi était très agressif. Mais ceux qui le lui reprochent lui en veulent au fond de ne pouvoir l'être eux-mêmes, alors qu'ils le voudraient bien. Or, agressif ou non, un metteur en scène est aussi vulnérable que quiconque à la peur.
Question Mais vous faites quelque chose pour la combattre...
Lewis Il y a deux manières d'avoir peur. S'asseoir et se dire : j'ai peur, évitons d'être agressif. Ou être apeuré et agressif, et se dire je ne veux pas m'asseoir et avoir peur. J'ai choisi d'être agressif dans la peur. Extérieurement, j'ai peut-être l'air d'un effronté outrecuidant, et je le suis probablement, mais intérieurement, je ne suis pas différent des autres.
Question Dans vos films, les personnages de metteurs en scène sont généralement assez inquiets...
Lewis C'est une manière de moquer l'autorité, rien d'autre.
Question De même que vous avez fait des films sur l'acteur, pourquoi ne feriez-vous pas un jour un film sur le metteur en scène, où vous exprimeriez tous vos problèmes ?
Lewis Je ne pense pas que ce serait intéressant. Je n'y ai jamais pensé jusqu'à présent. Je ne sais pas ce que le public y comprendrait. La fonction du metteur en scène est en elle-même si complexe qu'avant de l'expliquer, une heure et demie se serait écoulée, et il resterait encore le film à faire. Mais je vais examiner cette idée, et si elle donne quelque chose, je la mettrai sur le papier, et je vous intéresserai à l'affaire !
(Propos recueillis au magnétophone, traduits par Robert Benayoun, et publiés par courtoisie de l'O.R.T.F. de Jerry Lewis et de « Cinéastes de notre temps ».)

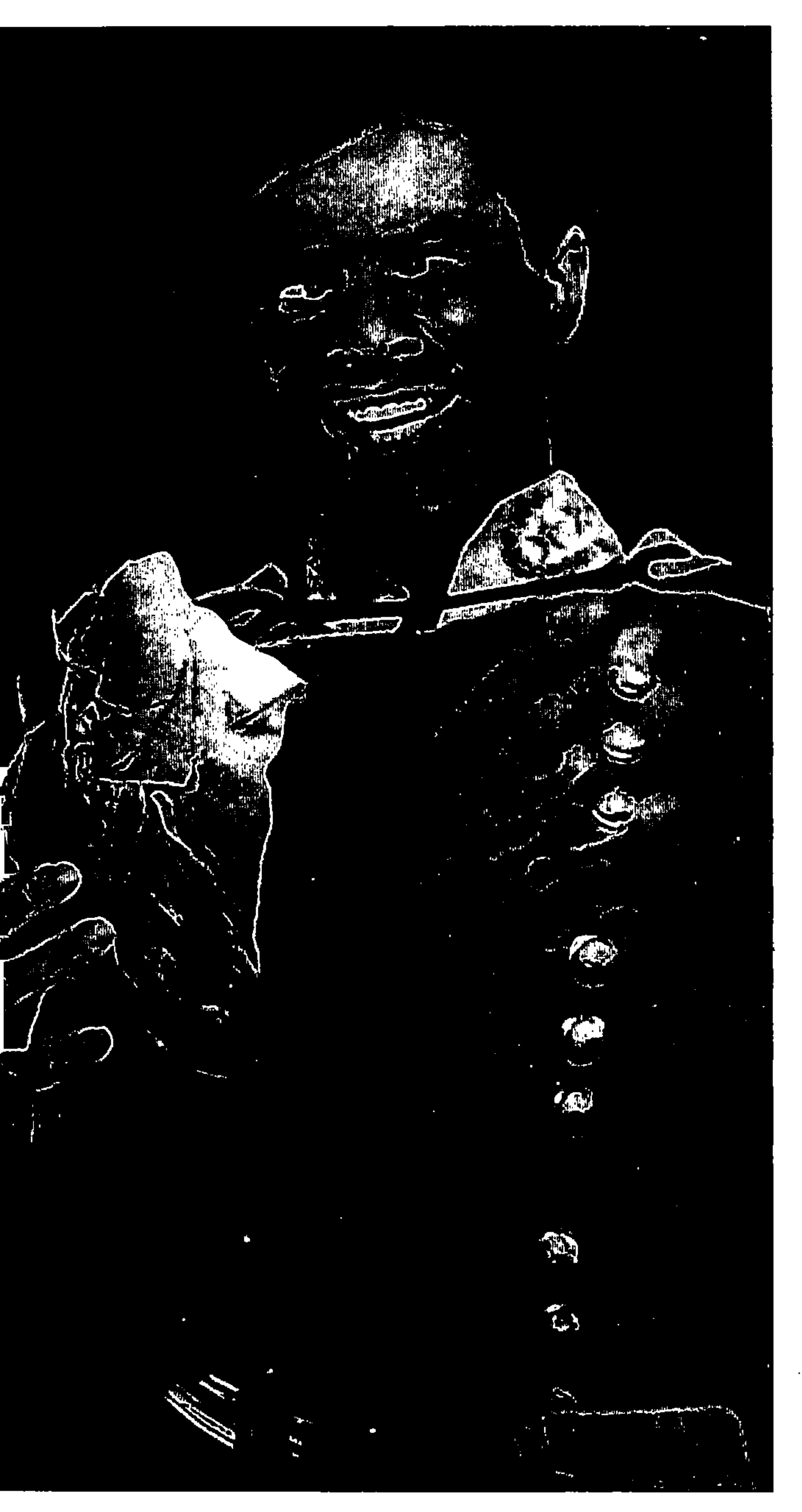
(1) Cet entretien était filmé.
(2) Le film de Jerry Parris : « Don't lower the Bridge, Raise the Water ».


J. L. dans « The Big Mouth » de Jerry Lewis





JERRY LEWIS DANS « THE BELLBOY ».



Conférence de presse

Ce n'était pas le metteur en scene que venaient entendre quelques centaines d'étudiants mods et hippies dans l'amphithéâtre de l'Ecole Royale d'Art Dramatique mais bien l'acteur, la vedette de cinéma, voire l'amuseur. Rien ne manquait à ce public chahuteur, hilare, critique, désabusé : ni les trouble-fête hargneux, ni les avaleurs de célébrités, ni les vierges enamourées, ni les bas-bleus phraseurs. Un grand gaillard velu en minijupe, perruque, maquillage outrancier et mimique troupière vint en ouverture offrir à Jerry une immense gerbe de fleurs qu'il accepta avec une courtoisie ironique de beau joueur. Les caméras de « Cinéaste de notre temps » allaient dès lors enregistrer une séance de dressage échevelé où Jerry, grâce aux ressources de son humour, de son insolence et de son abattage, charma, cajola, rudoya et anéantit toute tentative de provocation et d'adulation. Venu dans l'illusion que les jeunes s'intéressaient à son art ou à sa technique, il dut se satisfaire des habituels témoignages publics que lui ont rendus familiers quelque vingt années de tournées. En deux heures de face à face, il réussit à exprimer nombre d'aperçus originaux et déplacés, qui tirent de son cadre « fan » cette séance houleuse, et complètent nos entretiens. Au bout de douze questions du genre : « Etes-vous heureux ? » ou « Pourquoi fumez-vous des cigarettes françaises ? », Jerry crut devoir faire une mise au point :

« Comprenez-moi bien. Tout ce qui a trait aux domaines qui me sont étrangers ne peut susciter de ma part qu'une opinion. Parce que je me trouve ici devant vous, n'allez pas croire que je sais un nombre illimité de choses sur à peu près tout. Ce serait une erreur — je sais **la plupart** des choses sur **pratiquement tout,** mais cela posé, je ne veux pas me faire mousser au point de prétendre à l'omniscience. Je connais mon business, je connais mon racket, je sais ce que je fais, mais dès qu'il s'agit

d'autre chose, je n'ai que des opinions semblables aux vôtres ! » — R. B.

Question Est-ce que les gens se moquaient de vous quand vous étiez enfant ?

Lewis Oui très souvent.

Question Ils riaient de vous, ou avec vous ?

Lewis A vrai dire, à l'époque dont vous parlez, j'étais bien incapable de faire la différence. Mais cela m'importait peu, tant j'éprouvais de la joie à être un centre d'attention.

Question A la fin du « Patsy » vous sortez du plateau et filmez le studio. Pourquoi avoir « dénoncé » le récit ?

Lewis N'allez pas me chercher des raisons trop profondes. De temps à autre, il est bon de montrer aux spectateurs ce qui se passe derrière la façade. On ne peut pas le faire souvent, il faut pour cela jouir d'une situation d'où l'on puisse révéler le dessous de l'industrie. Je trouve l'occasion merveilleuse, parce que lorsque j'étais gosse, j'aurais été ravi de voir ce qui se passait dans les coulisses d'un studio. Je n'ai pas voulu rompre la magie du récit. La grandeur d'un récit et l'excitation qu'il provoque tiennent à son mystère. Et je tiens à ce mystère, je ne le violerais pour rien au monde. Il serait honteux de priver l'acheteur de tickets du plaisir qu'il est venu chercher dans une salle de cinéma.

Question Que pensez-vous des hommages que vous a rendus la critique française ?

Lewis Que pouvez-vous penser de quelqu'un qui vous dit : « Hello, comment ça va ? », quand les autres vous disent : « Otez-vous de là, vous encombrez le passage ! ». J'aime la critique quand elle m'aime, et je la déteste quand elle me déteste. Pour ce qui est des Français, je pense au proverbe : « L'herbe est plus verte chez le voisin ». Il y a un comédien en France appelé Pierre Etaix, qui, selon moi, est l'un des plus brillants cinéastes que j'aie jamais rencontrés, ou dont j'aie vu le travail. C'est un écrivain-réalisateur-acteur qui adore ce qu'il fait et voue son existence au cinéma. Or, les Français n'ont pas de temps à lui consacrer, il finira par s'en aller. Quand je l'ai rencontré à Paris, les critiques français avaient organisé un cocktail pour me le faire connaître. Il m'a demandé l'impression que cela faisait d'être accepté dans son pays. Il croyait que les critiques américains aimaient mes films. Quand je lui ai dit que j'avais dû venir en France pour recevoir des tapes amicales sur l'épaule, il a été navré pour moi, mais ravi pour lui-même. C'est triste, mais pareil partout. Dès lors, il n'y a rien d'autre à faire qu'aller vers ceux qui vous aiment, où qu'ils soient, parce qu'ils ne vous demandent pas d'où vous venez. Ils vous jugent sur votre apport, et savent que vous aimez ce que vous faites, c'est tout.

Question Que s'est-il passé entre vous et Dean Martin ?

Lewis Seulement une série d'incidents tels qu'il peut s'en produire entre deux amis très proches lorsqu'ils cessent de communiquer. C'est comme un homme et une femme qui, après des années de mariage, divorcent et tentent de vivre leur vie séparément en tirant la leçon de leurs erreurs. Moi, j'ai eu dix années merveilleuses avec Dean Martin et je lui suis très reconnaissant d'avoir contribué à **mon** succès.

Question Dans votre conférence de presse à Cannes, vous vous en êtes pris aux critiques qui avaient attaqué Chaplin. Pourquoi ?

Lewis J'ai l'habitude de m'en prendre à la presse. Je pense qu'un homme comme Chaplin, et nous n'en avons pas beaucoup de sa valeur, donne toujours au monde un peu plus de choses que le monde n'a pu le remercier d'en avoir données.

Question Mais ne croyez-vous pas que les critiques ont le droit de trouver son dernier film raté ?

Lewis Ils ont ce droit, et j'ai celui de leur répondre qu'ils ont tort. Je leur ai dit : « Pourquoi l'avoir à ce point assommé ? Vous auriez pu vous souvenir de ce qu'il avait fait, vous rappeler qu'il a soixante-dix ans et qu'il a eu le courage de descendre encore dans l'arène ». C'est plus que n'en peuvent faire beaucoup de « géants » intellectuels de quarante ans. Chaplin a le courage de ses convictions, c'est un être humain, vivant, doté d'un formidable souffle vital, et il avait le droit qu'on lui tape sur l'épaule.

Question Dans vos films, il y a souvent de la publicité, par exemple pour la T.W.A. N'est-ce pas un peu abusif ?

Lewis Il existe aujourd'hui, partout, une structure publicitaire très forte. Elle prend une part de plus en plus importante dans l'industrie cinématographique et, comme tous les autres producteurs, j'ai cherché à trouver le maximum de combinaisons possibles pour pouvoir mener à bien mes films et les exploiter. Je préférerais ne pas le faire, mais nous n'avons pas dans le cinéma les mêmes structures économiques — d'exploitation, par exemple — qu'il y a dix ans. La Télévision nous enlève déjà pas mal de spectateurs. Aussi chaque fois que nous pouvons obtenir un peu de publicité, nous sautons dessus. Au lieu de faire payer la T.W.A. en dollars, nous lui offrons de la publicité gratuitement, et nous lui demandons en retour d'en faire pour le film, en le mentionnant, en en parlant. Avez-vous cru que nous étions payés pour cela ? Non, nous ne prenons l'argent de personne, il n'y a aucun échange de dollars, absolument pas ! C'est illégal, et de plus, ça ne se fait pas.

Question Aimez-vous le personnage Buddy Love dans « The Nutty Professor » ?

Lewis Non. Je n'ai jamais compris qu'on puisse trouver un aspect positif à ce personnage. Quand quelqu'un me dit l'avoir aimé cela m'en révèle long sur son caractère. Les hommes qui aiment Buddy Love l'aiment parce qu'ils aimeraient pouvoir entrer dans un bar et rudoyer tout le monde. Les femmes ont d'autres choses en tête !

Question Lorsque le professeur Kelp est sur scène et s'explique à la fin du film, tout devient sérieux, il n'y a plus du tout de comédie.

Lewis C'est parce que j'avais une déclaration à faire ; j'avais quelque chose à dire et je l'ai dit. C'était simplement la justification de tout le film : soyez satisfait de ce que vous êtes, parce que vous vivrez avec, tout le reste de votre vie.

Question Pourquoi faire prononcer une déclaration, au lieu de poursuivre la comédie ?

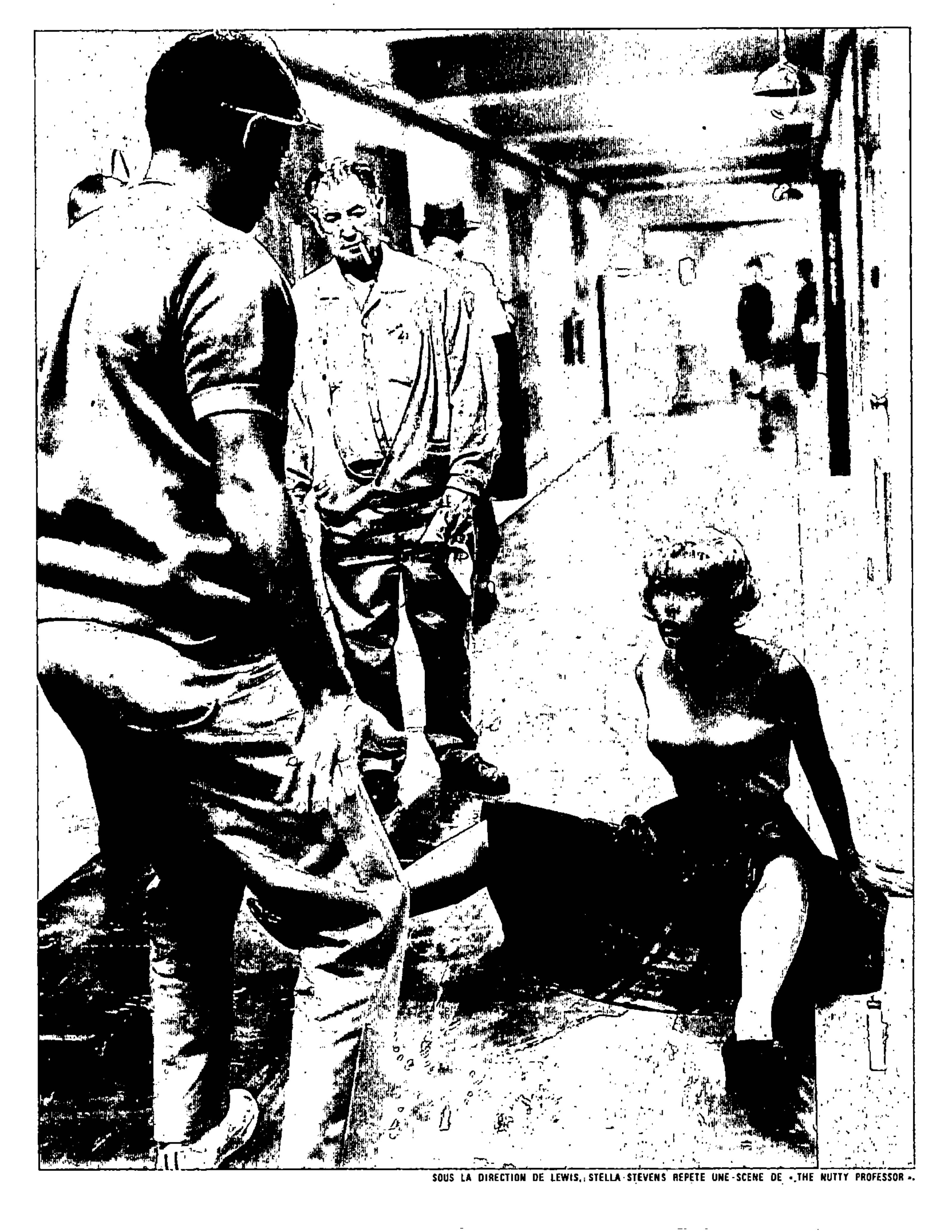
Lewis Parce que la comédie est le genre idéal au moyen duquel on peut faire une déclaration. Si les politiciens nous procuraient une plus grosse dose d'éclats de rire, nous les écouterions davantage. La comédie est un biais parfait pour se faire entendre d'autrui.

Question Visez-vous un public particulier ?

Lewis Un public vaste ! Beaucoup de gens croient que je vise un public essentiellement enfantin ; je le leur laisse croire.

Question Ne faites-vous pas des films pour les familles légèrement moralisateurs, au lieu de comédies franchement méchantes ?

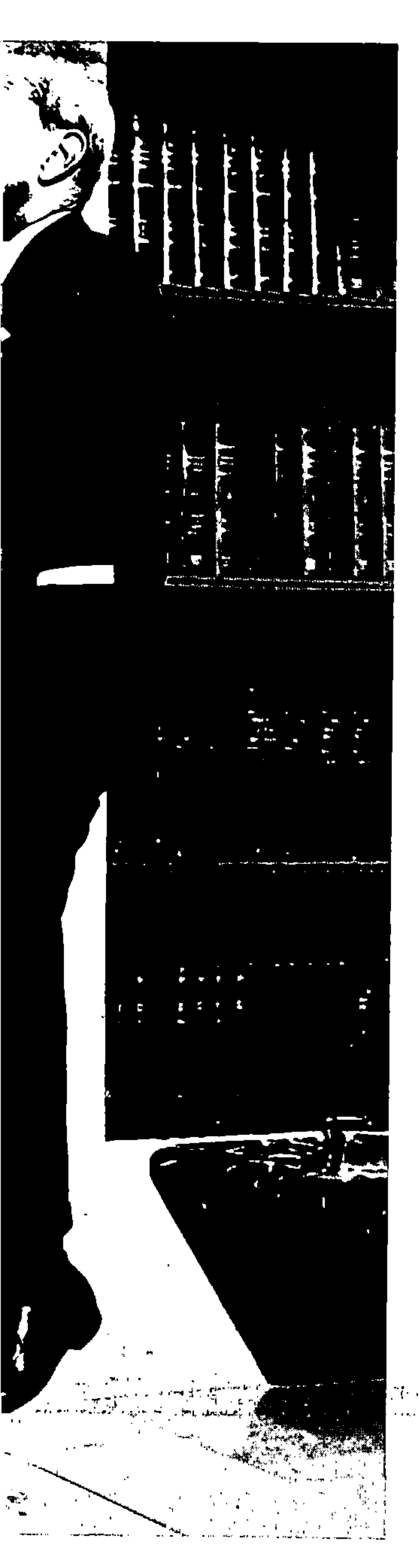
Lewis Pour citer un mot de Stanley Kramer, pris au piège au cours d'une conférence à l'Université de Californie : « Monsieur, je savais que vous seriez ici ce soir, mais je ne savais pas à quoi vous ressembleriez ! » Je respecte votre opinion, sincèrement, mais je crois avoir une sorte d'obligation envers le grand public. Je crois pouvoir faire le genre de comédie dont vous parlez, mais cela me prendrait beaucoup de temps, et il y a quelques restrictions inévitables à mes impulsions. J'ai des engagements dont vous n'avez aucune idée. L'un d'entre eux concerne le gars avec qui je travaille : Jerry Lewis. Jerry Lewis me paie, il nourrit ma famille, et il a bien fait les choses pour moi ; je dois le protéger. La chose la plus importante que je puisse faire pour lui est de le faire passer, de l'imbécile rabougri qui sévissait en 1948 au comédien actuel, en 1967. Il n'y a rien de plus idiot que la bande dessinée « Annie l'orpheline », parce qu'elle n'a pas changé depuis 32 ans. Elle est restée toujours la même, flanquée de son gros chien qui fait « arf ». Moi, je m'évertue constamment à faire grandir mes personnages. Arrivés à leur 38e année, il est temps que les gens s'habituent à les voir folâtrer de temps à autre avec une petite femme. D'ailleurs, cela peut être extrêmement comique de folâtrer avec une petite femme, à moins que ce ne soit avec **votre** petite femme ? (Propos relevés et traduits par Robert Benayoun.)



SOUS LA DIRECTION DE LEWIS, STELLA STEVENS REPETE UNE SCENE DE « THE NUTTY PROFESSOR ».



« THE FAMILY JEWELS » : DONNA BUTTERWORTH, JERRY LEWIS, LA PORTE ET NEIL HAMILTON.



Chacun son soi

par Jean-Louis Comolli

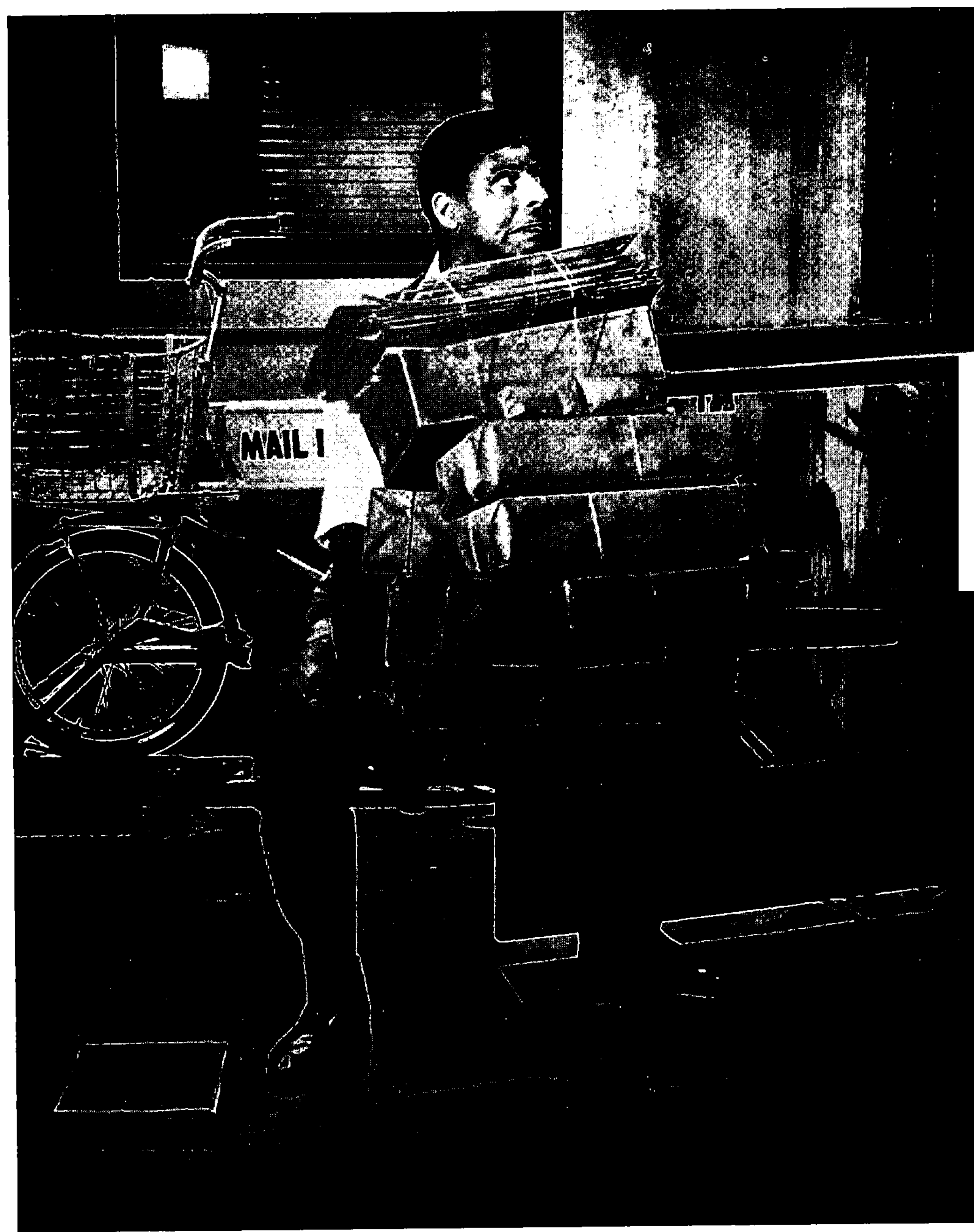
De la complexité, de la densité des thèmes et jeux formels qui roulent et varient au creux et dans les marges du cinéma lewisien, notre petit « lexique » indique le degré — guère rassurant. A le parcourir, comme à survoler en lecture oblique les films mêmes de Lewis, deux grands principes opératoires se rencontrent, deux axes selon lesquels s'orientent et s'assemblent, deux systèmes par qui fonctionnent tous les éléments, sens et formes des films.

Quelques horizons. Le premier, très apparent, est un principe de **dédoublement,** qui, précisément ici, vaudra doublement. En tant que thème d'abord : thème du Double et son cortège obligé d'inversions, masques, miroirs, sosies, modèles (avec de vertigineuses variations sur les notions de ressemblance et de différence, d'identité et d'altérité), personnages multiples d'un commun dénominateur, etc. En tant que structure ensuite : double statut de Lewis, acteur et cinéaste (et souvent triple : personnage par surcroît). De cette ubiquité les ondes se propagent à l'infini, puisque les échanges entre les deux rôles ou pôles ne s'effectuent pas seulement « sur le plateau », c'est-à-dire hors de la narration et en retrait de l'œuvre, mais aussi, parfois, dans la narration elle-même, quand Lewis **se** montre multiplement, jouant un personnage qui à son tour en joue et fait agir un autre ou plusieurs dans une course de relais sans fin entre auteur, acteur et créatures de l'un et de l'autre. C'est alors que, plus subtilement, la notion de Double contamine la forme des films et que le spectacle constitué par le film se trouve être également ce qui constitue le cours et le corps du film (« The Patsy », « Three on a Couch »).

Le second principe, dans une certaine mesure tributaire du premier, concerne davantage la construction, l'ordonnance d'ensemble des films. C'est celui, régulier chez Lewis, de la fin « suspendue » ou « ouverte » (d'ailleurs fréquente dans la comédie, et, sur un autre plan, constitutive — « chutes » à double détente ou double fond — de bon nombre de gags) : telle en tout cas que, aucune « solution » rationnelle n'étant récupérable, aucun terme cohérent n'étant prescriptible à l'enchevêtrement des situations exposées ou plutôt amassées par la narration, la ligne dramatique involue au lieu d'évoluer et, par le biais d'un épilogue, se retourne sur elle-même, se remet en jeu et ses sens en question, finit par se répercuter et se reproduire selon le schéma de la spirale : le point de chute en fin de compte voisin (mais séparé : ce ne sont pas des « boucles » fermées) du point de départ.

Dédoublement-redoublement. De fait, depuis « The Nutty Professor » dont c'est explicitement le propos, chaque nouveau film de Lewis fait un peu plus obsédants, détaille et fouille davantage processus, modalités et conséquences des dédoublements dont Lewis tout ensemble est enjeu et produit, artisan et objet, que ce soit en raison du nombre même des personnages par lui joués (deux pour « The Nutty Professor », sept pour « The Family Jewels », quatre pour « Three on a Couch ») ou bien — moins simplement — en ce que le dédoublement s'opère et s'inscrit à la racine même de certains films (« The Patsy », « The Big Mouth »), étant très précisément leur principe moteur (dans « The Patsy », tentative de coïncidence avec un **modèle** disparu, dans « The Big Mouth » répercussions d'une double coïncidence : avec un sosie et par hasard). Et l'on voit mal dès lors comment les exégèses lewisiennes pourraient éviter le systématique recours à cette notion de dédoublement, ni de pratiquer l'analyse par inversions, imbrications, reflets ou miroirs interposés.

Pourtant, quelque inépuisable que puisse être l'idée de Double, c'est s'en rendre l'investigation décevante, quant à son insertion dans l'œuvre de Lewis, que de la privilégier comme **thème** — fût-il central — de celle-ci. Car, le mettant en œuvre à plusieurs échelles, les films de Lewis tout d'abord disent tout de ce Double, et de toutes les façons (jeux, formes, fond et multiples fonds), tellement que c'est redoubler par paraphrase ce discours foisonnant et diffus que de s'en tenir à décrire et suivre, si nombreuses et précises soient-elles,



• THE ERRAND BOY • : JERRY LEWIS.



les implications et applications de cette thématique dans, et entre, les œuvres qui la véhiculent.
Se jouant et se déroulant, se concertant et s'exécutant à tous niveaux (double, triple, multiple), les films de Lewis incluent en effet nécessairement leur propre analyse, leurs propres grilles et références, leur système de comparaison et de critique : montrant des miroirs, servant eux-mêmes de miroirs, ils s'y montrent aussi. Comme thème, le dédoublement se suffit à lui-même : il est tout ensemble son énoncé, son exemple, son énumération ; l'analyser de surcroît, c'est vite se livrer au piège de ses doubles parois, renchérir sur la cascade. Ainsi, l'on aura tout et rien dit en établissant états ou passages de l'un au double dans « The Nutty Professor », de la multiplication des oncles dans « The Family Jewels » ou de la démultiplication des guérisseurs dans « Three on a Couch ». Encombrante comme thème (parce que forcément tautologique), la notion de double induit en revanche le **fonctionnement** même des films. Mais alors c'est dans sa dynamique qu'il convient de l'étudier : dans ses variations, de différence en différence, et non plus dans l'axe de ses références et ressemblances.

Tout commence dans les marges. D'être de tous ses films tout ensemble l'acteur et le metteur en scène : voilà qui, pour Lewis, réalise effectivement le stade initial du processus de dédoublement. Mais ce dédoublement premier, croisée de l'Instable, tout se passe comme s'il ne pouvait en rester là et devait aller s'accentuant un peu plus à chaque film. S'accentuant, et du même coup glissant davantage chaque fois de l'extérieur de l'œuvre vers l'intérieur : se déplaçant de la zone franche qui est en deçà de la caméra vers la zone occupée qui est devant elle. S'il y a au début deux Lewis, l'un hors champ et l'autre dans le champ (« The Bellboy », « The Errand Boy », « Ladies' Man »), un troisième bientôt vient rejoindre **dans le champ** le second (« The Nutty Professor »), vite suivi, par vagues plus ou moins dédoublantes, de plusieurs autres qui, alluvions successives d'une même errance créatrice, viendront à leur tour se constituer prisonniers du champ clos de la caméra (de celui, identique, de la fiction). Le même mouvement de sédimentation conduit ainsi de l'un au multiple, de l'extérieur à l'intérieur du film : du marginal-solitaire d'où la narration s'élabore au central-multiple qui la constitue. Mais que l'on imagine mal que plusieurs Lewis puissent se tenir derrière la caméra n'explique pas qu'il y en ait plusieurs devant. Tout se passe comme si l'équilibre initial entre filmeur et filmé de part et d'autre du champ filmique (tel que le réalisent sans accrocs les trois premiers films de Lewis) ne pouvait être maintenu et prorogé que par et dans un déséquilibre, une surproduction disproportionnée de créatures face au créateur. Plus grandit l'assurance, le métier, l'invention technique de Lewis auteur, plus il faut, semble-t-il, dans l'autre plateau de la balance et sur l'écran de performances et de personnages...
La courbe évolutive de l'œuvre de Lewis semble dès lors induite par une sorte de réaction en chaîne multiplicative qui à chaque nouveau film augmente de x unités le nombre de **produits** de lui-même que Lewis aura à filmer et à jouer, comme pour compenser, équilibrer, réaliser donc les pouvoirs nouveaux dont chaque nouveau film le dote.

Recoupements à une autre échelle. Les notions de dédoublement ou de multiplication rendent dès lors un compte un peu faussé de ces opérations productrices : elles en indiquent bien le principe (augmentations compensatoires, éclatement, fixation sur supports et défoulement par projections multiples), mais comme si données et produits étaient de même nature. Or, entre les doubles de Lewis sur l'écran (ou dans le champ de la caméra) et Lewis, la différence n'est pas tant que les uns soient les doubles ou multiples de l'autre, mais bien plutôt que les uns appartiennent au film et sont solidaires de la narration alors que celui qui les filme est à elle étranger — en fût-il l'auteur. Ces produits de lui-même que Lewis fabrique, anime, interprète et met en film, c'est par abus référentiel qu'on les nomme ses « doubles » : ils sont de l'image et du son et ne sont dédoublables ou recomposables qu'en images et sons.
Il convient donc désormais de séparer radicalement ce qu'en un premier stade il avait fallu confondre : il y a bien une ligne de partage intangible, celle du champ de la caméra, en arrière de laquelle deux Lewis et jamais plus (ni jamais moins, jusqu'à présent) opèrent, le cinéaste et l'acteur ; et en avant de laquelle n'évoluent que des personnages, tous produits au même titre de la combinaison « off », mais qui en aucun cas ne peuvent lui être conformes. Qu'entre ces personnages de nouveau se nouent des échanges, se pratiquent des substitutions, cela relève d'une combinatoire purement narrative, telle qu'elle met sur le même plan de réalité filmique tous les personnages et masques, qu'ils soient ou non joués par l'acteur Lewis. S'il est donc possible d'envisager comme cas de dédoublement le **travail** de Lewis, les produits de ce travail, personnages du film, restent pour ainsi dire entre eux, ne redoublent pas la dualité qui les fait être, ni ne multiplient une fois de plus Lewis par lui-même, mais tout simplement se multiplient eux-mêmes, en quelque sorte par scissiparité, amplification par l'image et le son d'images et de sons, prolifération des mêmes dans les mêmes. Et c'est bien ce que montrent les films de Lewis : qu'un personnage (le professeur Kelp de « The Nutty Professor ») en fabrique un autre à l'intérieur de la fiction, reconstituant dans le film l'opération qui fait le film, ou bien

(« Three on a Couch »), qu'un personnage en fabrique trois autres, prenant en charge à l'intérieur de la fiction le pourquoi de cette fiction.
Ainsi, très vite, dans les films de Lewis les personnages se sont vus déléguer cette faculté procréatrice qui se trouve à ce point fondée par la fiction, essentielle au développement du film qu'elle paraît autonome, sans référence aucune avec la situation bipartite de Lewis lui-même, hors film. On comprendra mieux à quel point cette prolifération d'**êtres de film** est affranchie de tout symbolisme du Double, de tout lien causal avec la dualité de Lewis hors champ, en observant qu'elle se produit à plusieurs échelles : ce sont non seulement les six oncles — tous masques possibles de Willard — dans « The Family Jewels », ou les trois prétendants, émissaires du quatrième dans « Three on a Couch », mais, également, ces foules qui mystérieurement s'agglomèrent ou s'éjectent d'un ascenseur à la contenance réduite, ces cohues soudaines dans une pièce que l'on croyait vide (« Three on a Couch »), et plus explicitement encore la poussière de personnages de « The Big Mouth », que l'un d'entre eux, Gerald Clamson, semble avoir le don bizarre de soulever sur son passage. Autant de signes d'une génération spontanée des visages, corps et mouvements, d'une amplification des présences dont seul Keaton parmi les comiques avait un peu joué (« Cops ») et qui constitue l'un des ressorts du comique lewisien.

Tous pour un, un pour tous. Plus avant, si **tous** les personnages des films de Lewis sont passibles de tels déchainements, proliférations ou amplifications, si tous **se** produisent des doubles ou sont produits par l'un d'eux (dans « Three on a Couch », impossible de savoir si le héros, dès le moment où il se fabrique trois personnages, ne se fabrique pas du même coup ce qui motive ces personnages, c'est-à-dire trois images de femme, ni si ce n'est pas sa future femme qui les lui fabrique, etc. !), ce sont les structures elles-mêmes des films qui se trouvent formulées, animées, dans cette infinité possible des rapports de force, par ces relations créatrices de chaque personnage à chaque autre.
Plus que jamais l'enchainement des idées et des séquences, la construction dramatique des films de Lewis évoquerait alors le passage du relais dans une course d'équipe : la narration, masse mouvante de personnages, prise en charge tour à tour par l'un d'eux jusqu'à ce qu'un autre, qui n'avait pas cessé de courir, passe en tête et mène la ronde.
De là, l'apparent désordre de tous les films de Lewis, leur décousu, ces enfilades et successions de scènes, ces discours parallèles, comme si tous les personnages, simples ou doubles, masques ou porteurs de masques, étaient simultanément et sans interruption investis d'une part de l'action, avaient fonction de gouverner chacun leur rayon d'intrigue, et que toutes ces parcelles mues de tous côtés se superposaient, parfois s'occultant, parfois se bousculant et se mêlant pour d'incroyables rencontres, d'interminables quiproquos. De là aussi, la modernité de ces films sans autre loi, lieu ni temps que ceux que fébrilement chaque personnage avec lui traine et pose.

« The Big Mouth » : somme et reste. A l'intérieur de la fiction de « The Big Mouth », chaque segment fictionnel, chaque porteur de fiction est maitre de son entour et de sa durée, lutte des coudes pour défendre son ordre, et de tous ces ordres concurrents naît le plus somptueux désordre que le cinéma nous ait donné à goûter. Effrayante liberté que celle d'un tel côte à côte de champs clos. Tous ces petits cercles qui font à perte de vue le tour de leur circonférence, ces bulles d'individualités imbues d'elles-mêmes, leur autonomie en rayon d'action n'est qu'illusoire, puisque, tous inscrits dans une même narration, c'est précisément de leurs croisements et recoupements à l'infini qu'ils la constituent. Dans « The Big Mouth », il suffit d'une rencontre entre les orbites de deux personnages pour que le mouvement de l'ensemble s'oriente différemment, que bascule et rebascule sur son axe une narration pendulaire. Par grappes, les personnages s'agglutinent les uns aux autres, se soudent un instant, se séparent comme par l'effet d'une force tantôt centrifuge et tantôt centripète. Les mêmes décors repassent, l'hôtel, le bateau, le tennis, l'aquarium, et, aux amplitudes extrêmes, la plage encadrant tous les basculements de moindre élan... Ici, chacun est le produit de tous, et tous un instant croient tenir en leur pouvoir l'unique insaisissable. Jusqu'au narrateur officiel, à part égale maitre des événements et bafoué par eux.
Tant de courses tangentes, de poursuites tournant en rond, de superpositions et d'interférences finissent par brouiller tout sens, perturber par ondes et retours d'ondes espace, temps, cohérence et même comédie dont l'on ne sait plus s'il faut se divertir ou s'effrayer. Mais ce typhon métaphysique pour le temps d'un film abattu sur un écran (et sur cet écran pour le temps d'un film un typhon ravageant quelques hectares de côtes californiennes et quelques années de cinéma hollywoodien) ne fait que reproduire — image structurelle d'une image en abyme —, à l'échelle d'ensemble du film, la course emblématique de tous les personnages se poursuivant les uns les autres selon les orbes concentriques d'une spirale tracée sous leurs pas et dont ils suivent en aveugles le dévidement : jamais aussi proches, autant à portée de se saisir que lorsque, se croisant sans se voir, ils tournent éperdument sur eux-mêmes. Il n'en va pas autrement de Lewis : pourquoi tant de doubles lancés aux quatre vents de l'écran, sinon pour **ne pas** être eux ? — Jean-Louis COMOLLI.





SCENE COUPEE DANS LE MONTAGE FINAL DE « THE BIG MOUTH » : JERRY LEWIS.



JERRY LEWIS ET JANET LEIGH DANS « THREE ON A COUCH ».

Le récit empêché

par Jean Narboni

Alors même qu'il vaut par sa maladresse ou sa méchanceté (celle-ci assez étrangère d'ailleurs à l'univers lewisien), par ses pouvoirs dérangeants ou sa force dévastatrice, un personnage burlesque vit dans **l'innocence.** Entendons par là qu'il peut bien disposer d'un potentiel comique énorme, il ne s'ignore pas moins comme tel. De plain-pied et en harmonie avec l'espace où il évolue (qui peut bien être une harmonie de la catastrophe), dans l'immédiateté d'une pleine présence à soi et à ce qui l'entoure. Que se confondent l'acteur et le metteur en scène, disposant ce dernier de tous pouvoirs et lucidités, cela ne change rien à une plénitude que pourra seule altérer l'apparition, dans l'espace filmique, d'une faute originelle sous forme de conscience. Ce moment de l'innocence entamée, on peut le repérer chez Lewis à la fin de « The Errand Boy », quand les caméras cachées de télévision qui l'avaient filmé à son insu lui révélaient l'extrême efficacité de ses impouvoirs. Dès lors, il était normal que la carrière de Lewis se poursuive dans le sens où elle l'a fait : un personnage désormais éclairé sur ses manques tentait de les suppléer par l'invention de la mise en scène (« The Nutty Professor »), retraçait la série d'épreuves initiatiques qui l'avaient conduit à son point de maîtrise (« The Patsy »), assumait dans « Three on a Couch » la double fonction de démiurge et de créature tripartite.

On sait quelle conséquence peut survenir d'une liberté plénière et d'un pouvoir excessif accordés par un maître d'œuvres à ses créatures : qu'elles résistent à ses projets, se retournent contre lui, en viennent enfin à ambitionner sa place. Qu'elles refusent d'être **données** en spectacle et visent à l'organiser. « The Big Mouth » marque en ce sens le centre de véritable gravité, l'aboutissement obligé des films antérieurs de Lewis (largement impulsés eux-mêmes par ceux qu'il a seulement interprétés), le lieu où se marque le divorce, l'hostilité véritable auteur-acteur, inventeur-créature, narrateur-spectacle, en place de la dichotomie jusqu'alors vécue dans un semblant d'aisance (si l'on excepte quelques allusions disséminées de film en film, dont la plus nette : la déclaration amère du clown dans « The Family Jewels »). La revendication n'est plus ici dévolue au discours d'un personnage, elle est inscrite dans le cours et les méandres de la narration elle-même.

Le déroulement de « The Big Mouth » en effet constitue le film en réfutation et dérision de son titre : un pêcheur tranquille, Gérald Clamson, y est témoin de certains événements dramatiques, qu'il va s'efforcer de rapporter. Mais, et cela contrairement aux qualités que le titre lui décerne, il est sans cesse bloqué dans son discours et contraint de s'intégrer à une fiction. La parole libre, la possibilité de s'exprimer, le loisir de transmettre ce qui est advenu lui sont refusés. Il n'a droit à la reconnaissance qu'en tant qu'élément lui-même fictionnel à part entière, objet de regard, partie intégrante du spectacle. Le film devient l'histoire de quelqu'un qui se voudrait libre et détaché des événements, cherchant à se faire entendre, mais pris de vitesse, empêché dans son discours, bloqué dans sa parole. Un personnage se débat contre une fiction qui l'enserre, pris entre ses efforts à dire et son obligation à paraître, le comble du spectacle dès lors consistant en l'effort de quelqu'un à échapper au spectacle. Le jeu des forces antagonistes ne pouvant avoir lieu que dans un espace homogène, il fallait qu'un personnage vînt équilibrer, dans l'espace filmique, le personnage de Gérald : celui du narrateur anonyme dont l'apparition, à l'ouverture du film, amorce cette opposition du dire et du montrer. Le premier plan en effet, le plus informatif qui soit, le moins pourvu de prestiges formels (personnage falot cadré de la plus simple façon, à distance moyenne, sur fond terne égrenant d'un ton neutre quelques renseignements), épuisant le dire dans le dit, s'y voit radicalement contesté par celui qui succède (tous les attributs du spectacle sont ici convoqués : ample mouvement d'hélicoptère, découverte d'un vaste paysage, étrangeté de la situation : un personnage sortant de la mer). Que l'on observe au cours du film le devenir de cet étrange personnage (commentateur, conteur, prophète, en tout cas détenteur de tous tenants et aboutissants de l'histoire, et l'on constatera que — s'il est inclus dans le spectacle que constitue « The Big Mouth », et l'on voit mal comment il pourrait en être autrement —, il n'en détient pas moins les fonctions briguées par Gérald, et qu'il contient celui-ci dans un autre et seconde histoire. Plus le film avance en effet, plus ce narrateur tend à s'extraire du spectacle second : doué d'abord de la même cinétique que les autres personnages du film, il en vient à s'installer dans un espace hétérogène au leur, son apparition suffisant à figer leur mouvement (cela ne manque pas d'évoquer le pouvoir dont dispose un auteur d'arrêter ou de faire repartir l'image à son gré en salle de montage). Par opposition, la fiction absorbe de plus en plus Gérald, se joue de ses efforts à répartir sur les comparses environnants toute une part de gags, grimaces et pitreries diverses ordinairement dévolues à l'acteur Lewis lui-même (chez qui persistent cependant quelques résurgences — assez rares — des films antérieurs), et l'accule à un espace troisième du film (« Le Monde de la mer »), lui-même organisé autour d'un lieu ultime de la représentation : la scène de théâtre Kabuki. Dès lors, repoussé par degrés au plus profond de la fiction, franchie la clôture du lieu qui lui avait été assigné, Gérald est enfin **reconnu.** Si l'on doutait encore qu'il y fût de tout temps attendu, l'on se rappellera qu'il est seul à pénétrer dans « Le Monde de la mer » sans encombre, ses poursuivants devant, eux, acquitter leur entrée.

Ce récit interrompu, incomplet, lacunaire, flottant, ces bribes de narration auxquelles se trouve réduit Gérald Clamson, il n'est pas interdit d'en trouver l'analogue dans le mouvement propre du film. Surgi — thème, trame, fiction, chantre officiel déjà mis en place, institués — de la mer, pour y retourner, s'y poursuivre ou s'y répéter. On peut mal s'empêcher, « The Big Mouth » une fois achevé, d'éprouver ce qu'on nous a montré comme la part infime d'un vaste mythe maritime, l'écume la plus superficielle d'un conte des profondeurs. Epaves momentanément rejetées, puis reprises, d'un très antique naufrage, vestiges resurgis d'une cité engloutie depuis des millénaires, Atlantide en mal de récit dont l'essentiel nous aurait été dérobé. Poème donc, brièvement et incomplètement chanté (l'iceberg laisse apparaître le cinquième de ses dangers). Il y aurait peu d'intérêt à tenter ici une psychanalyse de Lewis à partir du thème de l'eau et des profondeurs (forts importants chez lui), à commenter son appartenance au signe zodiacal des Poissons, non plus qu'à esquisser quelque analyse des substances de type bachelardien. Reste qu'il est tentant, par le mouvement d'une régression et d'un retour aux sources point trop étranger à sa démarche propre, de remonter à une figure mythologique qui pourrait bien constituer le point d'origine à partir duquel s'anime le jeu des doubles, masques, sosies, transformations et déguisements : Protée, fils de Neptune, dieu des métamorphoses. — J. N.

Petit lexique des termes lewisiens

AMERIQUE Les thèmes, décors, traditions, mythes et techniques de l'Amérique et du cinéma américain se retrouvent et se retournent dans les films de Jerry Lewis. De ces « mythologies », son œuvre constitue à la fois le prolongement et la critique. Exemple, parmi de multiples autres : dans « The Family Jewels », la triple fonction assumée par le thème du gangster : point de départ lui-même lié à une réalité américaine (attaque du fourgon), citation du film « noir » (les arnaqueurs de la salle de billard) et parodie des héros du genre (l'oncle Bugs en référence à Bogart). Voir la plupart des rubriques suivantes.



ARGENT
Premier impact de la rubrique précédente : distribuer les pourboires avec la prodigalité dont fait preuve Lewis dans le cabaret de « The Patsy » constitue à la fois le comble du scandaleux et de l'enviable. La scène trouve d'ailleurs sa compensation lorsque Gerald extrait d'un minuscule porte-monnaie, dans « The Big Mouth », un pourboire de 25 cents. Cf. les dollars à son effigie publiés dans notre numéro 150. Voir « Hollywood ».



AUTEUR
Jerry Lewis n'est pas seulement l'auteur des films qu'il a réalisés, mais — plus ou moins — de ceux qu'il ne s'est pas contenté d'interpréter, en particulier « You're Never Too Young », « Cinderfella» et « The Disorderly Orderly ». Le seul dont on puisse affirmer qu'il n'y est pour rien est « Boeing-Boeing ».

BLOCAGE
Processus essentiel de la mécanique lewisienne. Comprend : immobilité forcée (la camisole de force de « The Disorderly Orderly »), catatonie (l'homme-chien de « The Big Mouth »), aphasie et bégaiements divers, déhanchements, torticolis, démarche saccadée. Un autre type de blocage, plus subtil, joue sur les rapports du corps et de l'espace ou des objets qui le meublent (qu'on songe aux ravages qu'exercent les portes qu'on ouvre dans « The Family Jewels »). Voir « Enfance », « Locomotion », « Objet ».



CAOUTCHOUC
Substance que caractérisent : élasticité, extensibilité, malléabilité. Toujours dans sa face, plus rarement dans ses membres (bras dans « The Nutty Professor », jambes dans « The Big Mouth »), voire dans le corps tout entier (sortie de la piscine de « The Errand Boy »), Lewis s'y réfère. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'il soit lui-même aux prises avec cette substance ou un dérivé : tuyaux, chewing-gum (scène de l'ascenseur dans « The Errand Boy »), certaines femmes (Mrs. Welenmelon de « Ladies' Man »).



CARTOON
Nombreuses influences du dessin animé sur l'œuvre de Lewis, probablement à travers Tashlin (rappelons que le cartoon est le moteur de « Artists and Models »). Bien que moins nombreux que chez ce dernier, les exemples ne manquent pas : élongation des membres, (« The Nutty Professor », « The Big Mouth »), décalage temporel entre la cause et les effets (explosion de la maison de « The Family Jewels »), borborygmes divers, utilisation de la couleur et découpage de certaines scènes (la transformation du Pr. Kelp dans « The Nutty Professor »).



CENTRIPETE
A l'égal des grands cinéastes modernes (Kazan, Bergman, Welles...) la démarche de Lewis est centripète et non centrifuge (comme c'est le cas de la plupart des comiques). Les mots de « blocage », « gêne », « implosion », « régression », « rétention », lui conviennent mieux que ceux de « libération », « euphorie », « explosion » « agression » et « protention ». D'ailleurs, la Démarche propre à Lewis est commandée par une certaine raideur des genoux (sans compter une forte propension au genu valgum ou vulgairement « jambes en X ») qu'on pourrait opposer au sautillement chaplinien (genu varum ou « jambes en cercle ») et aux enjambées arpentantes de Groucho. Parallèlement, à l'exception des moments où, jouant la séduction (Buddy Love, Oncle Eddie), il bombe le torse, Lewis semble être perpétuellement retenu, prêt à aller chercher tout ou partie de lui-même derrière lui.



CHAUSSETTES BLANCHES
Seul signe extérieur qui puisse caractériser Lewis à travers ses personnages. Contrairement à la tradition qui veut qu'un personnage comique se résume en un petit nombre d'accessoires ou d'attitudes (Keaton - l'homme-qui-ne-rit-jamais), Groucho, sa moutache et son cigare, Charlot et sa badine...) qui le signifient, c'est un attribut vestimentaire totalement insignifiant (les chaussettes blanches) qui accompagne Lewis à travers la plupart de ses personnages. Avec lui, elles ont pris valeur connotative : sportivité, juvénilité, etc. Voir les rubriques « Enfance », Séduction » et « Sports ».

CITATIONS
Innombrables chez Lewis, elles revêtent plusieurs formes : hommage (Laurel dans « Bellboy »), parodie (Terry-Thomas aviateur de « The Family Jewels »), mélange des deux (Raft se citant lui-même dans « Ladies' Man », Ed Sullivan s'auto-parodiant dans « The Patsy »). On

rencontre ainsi : 1) des imitations que Lewis fait d'autres acteurs (Dean Martin) ; 2) des invitations faites à certains acteurs de venir jouer leur propre rôle dans ses films (principal des guest-stars : Rhonda Fleming dans « The Patsy ») ; 3) des gags repris de films anciens (Mack Sennett : la voiture aux innombrables passagers dans « The Bellboy » ; Charlot : la transformation d'une tenue sport en habit de soirée dans « The Patsy ») ; 4) des parodies de certains genres cinématographiques (films policiers, westerns, comédies, cf. le « Sustenance » projeté dans l'avion de « The Family Jewels) ; 5) autocitations (élongation des membres) et références narcissiques (voir article « Séduction »).



DARWIN

Le transformisme lewisien est, en un certain sens, de type darwinien : si, au niveau de l'individu, les tendances régressives de Lewis le ramènent à l'enfance, au niveau de l'espèce, elles le ramènent au singe. D'où le rôle ambigu de la pilosité : on peut la voir comme le signe d'une virilité précoce ou d'une hyper-régression en deçà même du genre humain. Cf. la métamorphose de « The Nutty Professor », où le stade du loup-garou vient fugitivement, mystérieusement (et aussi malicieusement) s'intercaler entre les deux pôles de la transformation. Voir « Enfance », « Séduction ».



DESTRUCTION

Moteur traditionnel du burlesque, qui chez Lewis n'est jamais volontaire ni agressive. La seule présence physique de Lewis dans un lieu justifie notre crainte d'une catastrophe à venir (sabotage de l'émission de télévision de « Ladies' Man », et tout « The Errand Boy »). Son boy-scoutisme et son désir de rendre service sont eux-mêmes des plus dangereux (scène du garage dans « The Family Jewels »). Dans « The Big Mouth », il provoque même des catastrophes par personne interposée. Enfin un exemple particulièrement riche est fourni par la scène du professeur de chant dans « The Patsy », construite sur une double surprise : la première venant de ce que la destruction prévue n'arrive pas (Lewis réparant par sa virtuosité ce que sa maladresse risquait de provoquer), et la seconde de ce que, alors qu'on ne l'attend plus, elle survient sur un autre registre : vocal ; ce n'est plus le geste, mais le chant-contrechant qui provoque le cataclysme. Voir « Objets » et « Show ».

EAU

Le milieu aquatique semble particulièrement inspirer Lewis (référence psychanalytique obligée : tout sort de la mer et y retourne dans « The Big Mouth »). Voir article de J. N.



ENFANCE

La tendance régressive de Lewis se manifeste par l'importance qu'il accorde à l'enfance, aux enfants et à l'infantilisme ; elle se signale par la fréquence des retours à la position fœtale comme refuge (saut dans les bras de Kathleen Freeman dans « Ladies' Man », dans le placard de « The Nutty Professor »), son goût pour les culottes courtes, les collèges, ses cauchemars et paniques, sa voix en mue permanente. S'il n'appartient pas lui-même à l'univers infantile, il se définit par rapport à lui (clown, oncle...). Voir « Darwin », « Famille », « Femmes », « Séduction ».



FAMILLE

Jusqu'à présent, Lewis est toujours célibataire dans ses films. En instance de mariage dans « The Patsy », « Three on a Couch », « The Big Mouth ». Référence aux ascendants dans « Ladies' Man », « The Nutty Professor ». « The Family Jewels » est entièrement construit sur l'absence du Père et ses substituts avunculaires. Si aucune de ses incarnations n'a jamais eu d'enfants, il a mis son propre fils en scène (les orchestres de « The Patsy » et « The Family Jewels »). En revanche, dans « Ladies' Man », étant sa propre mère, il est forcément son propre fils (voir « Centripète »). Notons aussi que Kathleen Freeman est pour lui une nounou qui l'accompagne de film en film.



FEMMES

Question déjà traitée par A. S. Labarthe (nº 132, juin 1962). Depuis : disparition progressive de la misogynie militante de Lewis (plus guère de femmes aux signes extérieurs de monstruosité). Avec la blonde Stella Stevens de « The Nutty Professor », un nouveau type féminin apparaît : effacée, maternelle, de plus en plus brune, tendre, compréhensive, et surtout rassurante, échappant à la stylisation souvent caricaturale des premiers films par sa plus grande richesse psychologique. C'est à partir de là (ce qui n'inclut nulle déperdition de misogynie) également que Lewis devient volontairement séduisant. Dans « The Family Jewels », la petite Donna réalise une synthèse de ces possibilités : mélange de perversion (rituel amoureux du coucher et baiser sur la bouche), de séduction et de pulsions maternelles (remarques sur la distraction de Willard). Voir « Inversion », « Séduction » et « Walkyrie ».



GANG

Comme Ford, Hitchcock et quelques autres, Lewis est fidèle à ses techniciens et aux acteurs qui forment son équipe (voir entretien, dans ce numéro). Par ailleurs, présence de nombreux gangsters dans ses films.



HOLLYWOOD
Ses films ne sont possibles, concevables et réalisables qu'à Hollywood, toujours présente à l'arrière-plan, souvent au premier. (Voir « Citations », « Lieux », « Technologie »).

INVERSION
1) Lewis enregistre souvent le son de ses films avant d'en faire l'image.
2) Par ailleurs, on remarque chez lui l'usage de certains pantalons moulants, le goût du travestissement (« Three on a Couch », « Ladies' man ») et des allusions ou imitations pédérastiques (« Three on a Couch »). Notons également la masculinité du personnage de Janet Leigh dans « Three on a Couch », et la première apparition, en garçonnet jouant au jeu brutal qu'est le base-ball, de la fillette de « The Family Jewels ». Rappelons enfin le rôle capital de l'inversion spéculaire : notion de miroir, de double, échanges constants entre fictif et réel (décor de « Ladies' Man », fin de « The Patsy »), entre spectacle dans le film et spectacle-film.
Voir « Enfance », « Femmes », « Séduction », « Technologie » et « Vêtements ».

LABORATOIRE
Le laboratoire central de « The Nutty Professor » commande les multiples opérations de transformation (de chairs, de matières, d'objets, de couleurs, de formes) des films de Lewis. Il concrétise par ailleurs les aspirations scientistes de Lewis, ainsi que son irrésistible penchant au dédoublement. Voir « Inversion », « Technologie ».

LIEUX
Grands hôtels, palaces, pensions, collèges, studios et plateaux de cinéma, boîtes de nuit, scènes de théâtre sont les lieux des films de Lewis jusqu'à « The Family Jewels ». Ils ont en commun 1° d'être lieux de passage dans l'espace et le temps (quelle que soit la durée de ce passage : collège, où s'effectue celui de l'enfance à l'adolescence) ; 2° d'être limités par des murs, cloisons, ou tout autre signe de mainmise humaine, donc lieux « culturels » (et d'autant plus qu'ils prétendent imiter la nature : studios hollywoodiens, campus des collèges) ; 3° d'être à l'origine et à la base des films, d'en être les moteurs au point de créer les situations et de se constituer eux-mêmes en personnage (« The Bellboy », « Ladies' Man »). Avec et après « The Family Jewels », c'est l'inverse : purs réceptables, ils se contentent d'accueillir des situations qui leur préexistent et les modèlent plus ou moins. Ainsi, chaque oncle de « The Family Jewels » « marque » le lieu où il évolue, même s'il en reste prisonnier (ce lieu fût-il l'espace : l'aviateur); de même, le décor de « Three on a Couch », qui se moule à chaque caractère. Dévorant, obsédant et agressivement résistant dans les premiers films, il devient moins actif et en quelque sorte inerte dans les derniers (et peut-être plus subtilement perfide). Dans « The Big Mouth », les multiples décors (parcelles autonomes d'un éclatement) délèguent leurs fonctions à la pléiade des personnages qui les habitent ; nés d'une mer indifférente, ceux-ci replongent en son sein. Voir « Hollywood » et « Show ».



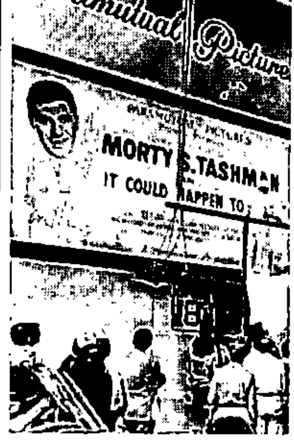


LOCOMOTION
Pour mettre en valeur sa démarche (voir « Centripète »), Lewis-personnage se déplace généralement à pied, par obligation professionnelle dans « The Bellboy », « Ladies' Man » et « The Errand Boy » (à l'inverse du metteur en scène qui adopte souvent l'hélicoptère ou la grue). Par conséquent, ses démêlés avec les divers moyens de locomotion sont rares (citons l'avion de « The Family Jewels » et la scène du changement de voiture devant l'hôtel de « The Big Mouth »). En revanche, et mise à part une portière qui ferme mal, le chauffeur Willard est en excellents termes avec sa Rolls-Royce dans « The Family Jewels », ce qui ajoute au mystère du film.



MATHEMATIQUES
La thématique lewisienne est affaire de mathématiques. Un cinéaste (Lewis) charge un acteur (Lewis) d'interpréter un personnage qui, se métamorphosant, entraine l'acteur (Lewis) à se multiplier (« The Nutty Professor »). Une situation fictionnelle (« The Family Jewels ») fait interpréter à l'acteur (Lewis) sept personnages différents, sans cette fois le relais d'un personnage filmique procréateur. Une situation socio-affective contraint un personnage filmique à en inventer et jouer trois autres (d'abord successivement, puis presque simultanément, enfin jusqu'à la simultanéité parfaite, qui est retour au personnage initial et à son unité originaire : « Three on a couch »). Dans « The Patsy », l'acteur Lewis joue un personnage chargé, par un consortium de promoteurs de talents, de remplacer un grand acteur comique mort accidentellement. Il est choisi parce que nul, donc parfaitement malléable. L'apprentissage qu'on lui impose tend à faire de lui un comique à la Lewis : cet apprentissage échoue et le personnage trouve le succès en devenant lui-même, c'est-à-dire quelqu'un d'assez maitre de ses moyens pour pouvoir parfaitement imiter Chaplin. Il peut dès lors se passer du consortium. Il se trouve que les scènes les plus drôles pour nous (échecs successifs du personnage à devenir un autre) sont celles qui font le

moins rire leurs spectateurs dans le film. Or, ce sont les scènes où l'acteur Lewis excelle à jouer un personnage tout à fait incapable d'apprendre ce par quoi (danse, sports, etc.), Lewis est un grand acteur. Cet apprentissage conduit donc au métier de l'acteur Lewis. Donc, l'acteur mort au début du film et dont il fallait égaler les qualités ne pouvait être qu'en référence à Jerry Lewis, comme le personnage de l'apprenti-Lewis est en référence à Chaplin. Ainsi Lewis prouve qu'il peut faire rire de l'échec de « Chaplin » à imiter Lewis, de même que, jouant le personnage de l'acteur qui imite Chaplin, il ne sera drôle que pour les spectateurs **dans** le film.





METIERS

Notion très présente et très importante chez Lewis, comme chez beaucoup de comiques (dans la mesure où elle favorise les rapports concrets avec le monde). De plus, et même lorsque le personnage incarné par Lewis se montre maladroit dans l'exercice d'un métier, le regard que porte sur lui le metteur en scène est toujours celui d'un spécialiste. D'où l'importance chez lui de l'apprentissage et du didactisme, d'où aussi le soin qu'il met à ancrer tous ses personnages dans la vie professionnelle (y compris le héros de « The Big Mouth », montré, alors même qu'il est en vacances, dans son contexte professionnel, par un flashback que n'exige absolument pas la situation).



MOBILIER

1° Source de gags. (Voir « Objets ».)

2° Sièges : l'acte de s'asseoir n'est jamais anodin (fauteuil-gouffre de « The Nutty Professor » ; siège résistant de « The Patsy »).

3° Lits, canapés, etc. : si l'on n'y voit jamais Lewis s'y coucher avec qui que ce soit, il n'y est pourtant pas tout à fait seul : obsessions, fantasmes, cauchemars... (« The Ladies' Man »).

4° Ils sont un bon exemple d'un certain mauvais goût luxueux typiquement américain dont les films témoignent. (Voir « Amérique », « Enfance »).



MUSIQUE

Présente soit par de grands orchestres filmés (Harry James, Count Basie), soit par des instruments, dont, principalement, le piano. Nostalgique d'une certaine période du jazz, elle renvoie aux mythologies désuètes du slow (« All Black Magic » dans « The Nutty Professor ») et du show (l'orchestre féerique de « Ladies' Man »), nostalgie si profonde qu'elle fait quelquefois de Lewis le chef d'un orchestre absent (« The Bellboy », « Cinderfella », « Disorderly Orderly »). Voir « Show », « Son », « Virtuosité ».



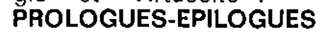
NOURRITURE

Un des derniers liens qui rattache Lewis au comique de la tarte à la crème (épisode du lunch ravagé dans « The Big Mouth »). Généralement associée à l'idée de gavage (« Ladies' Man »), ou de répulsion (« The Patsy »). Le plaisir de manger lui-même (habituellement dévolu à certaine catégorie de femmes) est comme tel immédiatement sanctionné, au point qu'une cure amaigrissante se voit compromise — le temps d'un seul travelling — par une boîte de bonbons (« The Bellboy »). Quant à la boisson, si l'alcool n'est pas prohibé chez Lewis (Martini et vodka dans « Three on a Couch », punch dans « The Nutty Professor »), la scène d'ivresse y est rare : quand le professeur Kelp avale sa mixture, c'est le spectateur qui voit double et quand Buddy Love absorbe son cocktail diabolique, c'est le professeur Kelp qui « trinque » (« The Nutty Professor »).



OBJETS

Chez les grands comiques (Keaton, Chaplin...), et chez Tashlin, les objets ont une « âme », ou du moins sont « vivants » (les accessoires de théâtre de « Steamboat Bill Jr. » par exemple). Cela va même jusqu'à de véritables dialogues entre eux et le protagoniste (« Charlot rentre tard »). La chose arrive plus accidentellement avec Lewis (papillons de « Ladies' Man », bibliothèque de « The Family Jewels », bouteille de champagne de « The Errand Boy »), les objets chez lui étant remis à leur place. N'agissant que par leurs qualités physiques propres (pesanteur, élasticité, dureté...), leur seule responsabilité est de révéler les faiblesses ou la maladresse de celui qui les manipule (glaçons de « The Patsy », livres de « The Nutty Professor », raquette de tennis de « The Big Mouth »...). D'où leur valeur plus fonctionnelle que magique ou symbolique (là encore, rares exceptions, comme la bouteille de champagne déjà citée), leur caractère plus statique que dynamique (par opposition à Tashlin et sa conception mécaniste. Cf. les tondeuses de « It's Only Money », l'aspirateur de « Who's Minding the Store ? »). Dans les films de Lewis l'objet le plus difficile à ramasser et à se ramasser est encore Lewis lui-même. Voir « Sports », « Technologie » et « Virtuosité ».



PROLOGUES-EPILOGUES

Comme ceux de Guitry, les films de Lewis sont quasi systématiquement encadrés par un prologue et un épilogue. La principale et moderne fonction de ceux-ci est de rappeler au spectateur qu'il va voir ou vient de voir un film. En ce sens, ils se rattachent au principe de la bande-annonce, du lever et

du baisser de rideau théâtral, du salut à la salle. La caractéristique générale des prologues est de susciter un certain mystère et d'éveiller un sentiment d'attente : suspense de type policier dans « Ladies' Man » et « The Family Jewels », mystère brutal et pur dans « The Patsy », imminence de la catastrophe dans « The Nutty Professor ». Les épilogues ont avant tout une fonction de distanciation : dénoncer le spectacle en tant que tel, c'est-à-dire, d'une certaine façon, rassurer le spectateur : les acteurs de « The Nutty Professor » viennent saluer à la fin, mais dans leurs poches se trouvent des flacons d'élixir du Pr. Kelp, affirmant ainsi la possibilité d'une continuation de la fiction. Dans « The Big Mouth », Prologue et Epilogue sont incarnés par un narrateur qui est dans le même temps prophète, témoin, et celui qui tire la morale de l'histoire, intervenant ainsi pendant tout le film pour l'arrêter et le faire repartir ; quand, à la fin du film, ce narrateur s'éloigne sur la même plage, rien n'empêche de penser qu'un peu plus loin il ne rencontrera pas un pêcheur à la ligne. Voir « Show ».

REPULSION

Voir « Séduction ».

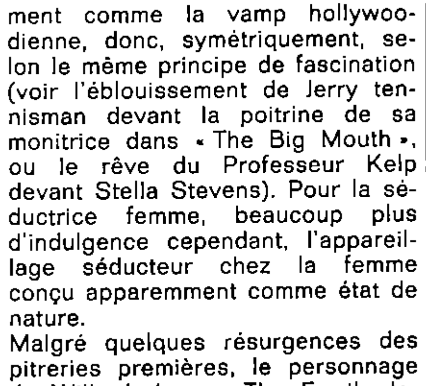
SEDUCTION



Avant « The Nutty Professor », les conquêtes de Lewis sont involontaires : plaisent alors sa gaucherie, sa candeur, son pouvoir de réveiller les instincts maternels ou le simple fait d'être l'unique « Ladies' Man ». Avec « The Nutty Professor » apparaissent à la fois la séduction et sa conscience. Dans son efficacité (Buddy Love), le processus de séduction est alors montré comme apparenté à tous les pouvoirs brimeurs de l'ego. D'où deux pôles de la notion de séduction :

1° : exaltation spectaculaire du moi dans le sens physique : le séducteur doit **briller** ; d'où, littéralement, des costumes brillants ou aux couleurs tapageuses (Buddy Love), des cheveux gominés, des chaussures rutilantes (« The Patsy »). Autre aspect du brio physique : d'une part, le côté « crooner » (charme de la voix, sens du rythme, habileté à danser) ; d'autre part, le côté « dur » : démarche sportive, larges épaules.

2° : exaltation du moi dans le sens de l'égoïsme et du narcissisme. Le séducteur règne, au besoin à coups de poings (voir dans ce numéro l'entretien). Vis-à-vis de ses victimes féminines, fatuité et grossièreté (Buddy Love tend à Stella, avant de l'embrasser, un mouchoir pour enlever son rouge à lèvres). Notons que la séductrice femelle est conçue assez conventionnellement comme la vamp hollywoodienne, donc, symétriquement, selon le même principe de fascination (voir l'éblouissement de Jerry tennisman devant la poitrine de sa monitrice dans « The Big Mouth », ou le rêve du Professeur Kelp devant Stella Stevens). Pour la séductrice femme, beaucoup plus d'indulgence cependant, l'appareillage séducteur chez la femme conçu apparemment comme état de nature.



Malgré quelques résurgences des pitreries premières, le personnage de Willard dans « The Family Jewels » est un mixte de ces deux modes de séduction. Il est toutefois intéressant de noter que dans « Three on a Couch », Lewis, sous son vrai visage, est tout à fait incapable de séduire sa fiancée et doit recourir à divers masques pour utiliser pleinement ses pouvoirs de séducteur.

Voir « Chaussettes Blanches », « Femmes », « Vêtements ».

SEXE

Voir « Chaussettes blanches ».

SHOW



La grande tradition de la comédie américaine se poursuit dans les films de Lewis ; d'où de multiples interférences avec les différentes formes de spectacle (cabaret, télévision, cinéma, théâtre, etc.). Le lieu du film en est affecté d'une mobilité permanente qui égare le spectateur (dans « The Errand Boy », par exemple, on nous révèle à la fin que des caméras de télévision ont continuellement suivi Mortimer dans ses tribulations, mettant ainsi en évidence ses involontaires pouvoirs comiques ; à la fin de « The Patsy », alors qu'on croit Lewis rejeté du monde du spectacle dans la foule, il se trouve en fait en pleine représentation, au point que le spectateur ne sait plus si Lewis est dans l'espace du film, sur une scène de théâtre ou sur un écran de télévision). Seul Busby Berkeley a joué à désorienter de cette façon son spectateur. Il va sans dire que ces shows ne vont pas sans business. Voir « Amérique » et « Centripète ».

SON

Comme l'indiquent la rubrique « Inversion, 1 », et l'entretien ci-dessus, le son est un élément essentiel des films de Lewis. Il faut aujourd'hui ranger cet auteur parmi les rares très grands manipulateurs du son : Godard, Straub, Rivette... 1) musique : vectorielle ou perturbante ; 2) parole : soit solitaire (du discours articulé aux borborygmes à travers cris, logorrhée, chant, grincements, couacs, chuintements, etc.), soit dialoguée (cela peut avoir lieu entre Lewis et lui-même : « Three on a Couch », et entre deux lignes de cris : « The Patsy ») ; 3) bruit : jamais négligé, même



lorsqu'il n'est que fonctionnel. Très souvent il est mis en valeur comme moteur de situations et vecteur de gags (quand, dans « The Nutty Professor », les chaussures du professeur ôtées, on entend toujours leur bruit, le gag naît d'une extension dans le temps et l'espace d'un son par ailleurs réaliste), ou bien, dans le même film, quand la gueule de bois du professeur lui fait ressentir le moindre bruit comme violemment agressif : le gag naît là d'une distorsion et d'une amplification du niveau sonore réaliste. Le tic-tac d'une montre peut également se développer en violent bruit d'orchestre (double altération : de nature et d'intensité ; « The Nutty Professor »). Parfois naissent des structures sonores extrêmement complexes (scène du Kabuki dans « The Big Mouth », inaugurée par un admirable raccord spatio-sonore, à faire pâlir Noël Burch et Michel Fano, du hurlement de la vieille dame dans la foule au cri sur la scène d'un acteur). Voir « Cartoon », « Destruction », « Inversion » et « Musique ».



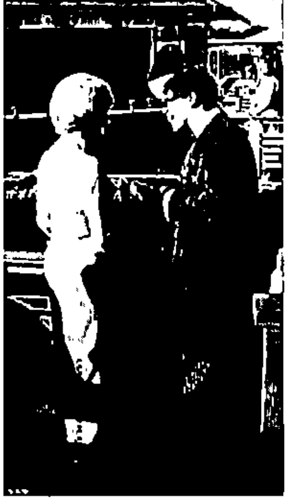
SPORTS

Lewis a toujours montré une prédilection pour le sport sous toutes ses formes : athlétisme, aviron, base-ball, basket-ball, billard, bowling, culturisme, golf, haltérophilie, karaté, pêche à la ligne, rodéo, tennis, tir à l'arc, voile. L'utilité de cette référence sportive semble venir d'abord de sa qualité hautement visuelle (donc filmique) sollicitant le mouvement et l'espace. D'autre part, le sport est une source infinie de gags, car domaine privilégié de la résistance des objets (la planche de karaté, les avirons dans « Three on a Couch », les extenseurs de « The Nutty Professor », etc.). Enfin, chaque « épreuve » sportive est à la fois l'occasion d'une initiation et d'une comparaison avec les autres, qui donne au gag une dimension didactique.

En ces circonstances, Jerry est le plus souvent bafoué (mais pas toujours : cf. billard de « The Family Jewels ») : domaine de la virilité et du muscle, auquel, avec une imperturbable confiance dans ses moyens, il se confronte. Ces ratages successifs révèlent, soit son inadaptation fondamentale à l'univers physique des adultes, soit la fragilité de ses masques (« Three on a Couch »). Voir « Chaussettes blanches », « Enfance », « Séduction » et « Virtuosité ».

TECHNOLOGIE

Contrairement à l'univers tashlinesque, le gadget est à peu près absent du monde lewisien. (Voir « Objet ».) On sait par ailleurs que Lewis, l'un des derniers grands « fabricants » de films hollywoodiens, se signale par un goût prononcé pour la technique (cf. le plan de la grue de « Ladies' Man ») et pour le raffinement (notamment dans l'utilisation de la couleur et du son). Enfin ce que Lewis nous donne à voir est une société parvenue elle-même à un haut degré technologique (appartements fonctionnels, palaces régis par la loi de l'efficacité maximum, etc.). Voir « Amérique », « Son », « Virtuosité ».



VETEMENTS

Contrairement à Leni Riefenstahl et Juleen Compton, Jerry Lewis n'apparaît jamais nu dans ses films. Il a le goût des travestissements et des transformations (femme-homme dans « Three on a Couch », tenue de sport - tenue de soirée dans « The Patsy », tenue de vacancier - kabuki... dans « The Big Mouth »). Très souvent, et plus particulièrement dans « The Bellboy », « The Family Jewels » où il s'agit d'uniformes, les vêtements ont chez lui une fonction marquée de caractérisation sociale. Pièces vestimentaires privilégiées : tee-shirt, pull, blousons, pantalons toujours trop courts, chaussures de tennis, costumes d'une élégance voyante ou excessivement sages (complets de tweed et gilets du professeur Kelp dans « The Nutty Professor ».



VIRTUOSITE

Il est trois positions créatrices chez Lewis : devant la caméra (acteur), derrière (metteur en scène), et dedans (personnage). On aurait tort de confondre trop vite la première et la dernière. S'il est rarissime qu'une maladresse de l'acteur serve la virtuosité du personnage, il est en revanche fréquent dans ses films que la gaucherie du personnage ne se manifeste que grâce aux talents de l'acteur. Exemple de ce dernier cas : l'entrée de Jerry dans « The Patsy ». Adresse du personnage et virtuosité de l'acteur se rencontrent souvent pour créer un effet de surprise supplémentaire (exemple : la scène du billard dans « The Family Jewels »). Enfin, le metteur en scène Lewis fait preuve d'un goût prononcé pour le tour de force technique, dont témoignent entre autres la dernière scène de « The Family Jewels », où la caméra passe sans heurt ni coupe de l'un à l'autre des oncles (tous incarnés par Lewis), le mouvement de grue de « Ladies' Man », qui découvre l'ensemble du décor, et la séquence avec hélicoptère de « The Big Mouth ». Voir « Technologie ».

WALKYRIE

Dans l'univers totalement féminin où évolue le Lewis de « Ladies' Man » trôle Mrs. Welenmelon, qu'interprète la célèbre chanteuse wagnérienne Helen Traubel. En cours de film, elle pousse même un bref appel guerrier à ses pensionnaires.

Ces notes ont été rédigées par J. Aumont, J.-L. Comolli, A. S. Labarthe, J. Narboni et S. Pierre.



« THE NUTTY PROFESSOR ».

I BIOGRAPHIE

Jerry Lewis est né Joseph Levitch le 16 mars 1926 à Newark (New Jersey). Ses parents, Danny et Rae Lewis (déjà un pseudonyme) appartenaient tous deux au « show business ». Son père, que l'on a pu voir dans « Rock-a-Bye Baby », était chanteur, spécialisé dans les nostalgiques lyrics des années vingt. Sa mère jouait du piano à la station de radio WOR de New York et accompagnait souvent son père dans ses récitals. A l'âge de cinq ans, Jerry fait ses débuts en chantant, le 7 septembre 1931, « Brother, can you spare a Dime ? » dans un hôtel new-yorkais, où son père était maître de cérémonies.
Jerry Lewis fait ensuite ses études à l'Irvington High School de Irvington (New Jersey). Il y est fort dissipé.
En 1942, il met au point un numéro au Brown's Hotel de Loch Sheldrake (New York) où il travaillait comme « bell-boy ». Il y est remarqué par Irving Kaye et en juillet 1946, il se produit au « 500 Club » d'Atlantic City. Le 25 juillet débute son « team » avec Dean Martin. Les deux comédiens, au lieu de donner leurs numéros séparément, les entremêlent pour la première fois, les saccageant à plaisir. Le public est ravi et le salaire du « team » passe de 350 à 5 000 dollars par semaine.
Le producteur Hal Wallis les remarque et les engage pour servir de faire-valoir à « My Friend Irma » - Marie Wilson. Le personnage d'Irma est rapidement abandonné et le couple Lewis-Martin obtient, avec « At War with the Army », pour la première fois la vedette.
En 1956, après « Hollywood on Bust », Lewis et Dean Martin décident d'arrêter leur association cinématographique. (Rappelons que Dean Martin est de neuf ans l'aîné de Lewis : 17 juin 1917). Le 25 juillet 1956 ils font leur dernier show ensemble au « Copacabana Night Club » de New York.
Leurs carrières prennent alors deux directions opposées. Dean Martin s'oriente de plus en plus vers des rôles dramatiques, alors que Jerry Lewis s'attaque à tous les domaines du show business (radio, télévision, disques, cinéma, etc.), tout en ayant avec Dean Martin plus d'un ami commun (Janet Leigh, les Kennedy, etc.). Lewis obtient une de ses plus belles réussites en remplaçant au pied levé, en juillet 1956, à Las Vegas, Judy Garland, victime d'une laryngite.
Au printemps 1959, Lewis signe un contrat de 14 films avec la Paramount. L'accord prévoit que Lewis touchera dix millions de dollars plus 60 % des bénéfices pendant une période de sept ans et pour quatorze films. Sept des films seront produits par Jerry Lewis Productions, les sept autres par Paramount - York Production. En 1966, Lewis quittera la Paramount pour la Columbia.
Jerry Lewis a épousé le 3 octobre 1944 Patti Palmer, ex-chanteuse de l'orchestre Tommy Dorsey, et a six fils : Gary (31-7-44), que l'on a pu voir dans « Rock-a-Bye Baby » où il jouait Lewis jeune ; Scott Anthony (22-2-46), Christopher Joseph (9-10-57), Anthony Joseph (14-10-59), Joseph Christopher, et Ronnie, fils adoptif (29-12-50). Il vit à Bel Air dans une luxueuse résidence de 31 pièces qui fut autrefois celle de Louis B. Mayer.
En 1956, Lewis a fondé Jerry Lewis Productions Inc. (5 451 Marathon Street Hollywood), dont il est le président.
Jerry Lewis a également joué quelques petits rôles :
— dans « L'il Abner » de Melvin Frank (1960) où il est « Dogpatch Boy » (cf. la rarissime photo parue dans le nº 13 de Midi Minuit Fantastique, p. 33),
— dans « It's a Mad, Mad, Mad, Mad, World » de Stanley Kramer (1963).
— dans « Road to Bali » (sous toutes réserves) de Hal Walker (1953).

II FILMOGRAPHIE

1949 MY FRIEND IRMA (Ma Bonne Amie Irma). 103 min. **Réal.** : George Marshall. **Prod.** : Hal B. Wallis, Cy Howard (ass.) (Paramount). **Scén.** : Cy Howard, Parke Levy d'après le programme radiophonique de la C.B.S., « My Friend Irma », de Cy Howard. **Phot.** : Leo Tover. **Déc.** : Hans Dreier, Henry Bumstead (a. d.), Sam Comer, Grace Gregory (s. d.). **Mus.** : Roy Webb. **Mont.** : LeRoy Stone. **Eff. spé.** : Gordon Jennings, Farciot Edouart. **Cam.** : Tommy Morris. **Lyrics** : Jay Livingston, Ray Evans. **Prod. man.** : R A. Blaydon. **Ass.** : Oscar Rudolph. **Script sup.** : Claire Behnke. **Cos.** : Edith Head. **Interprétation** : John Lund (Al), Diana Lynn (Jane Stacey), Don DeFore (Richard Rhinelander), Marie Wilson (Irma Peterson), Dean Martin (Steve), JERRY LEWIS (Seymour), Hans Conreid (Professeur Kropotkin), Kathryn Givney (Mrs. Rhinelander), Percy Helton (Mr. Clyde), Gloria Gordon (Mrs. O'Reilly), Erno Verebes (Mr. Ubang), Margaret Field (Alice).

1950 MY FRIEND IRMA GOES WEST (Irma à Hollywood). 91 min. **Réal.** : Hal Walker. **Prod.** : Hal B. Wallis, Cy Howard (ass.) (Paramount). **Scén.** : Cy Howard, Parke Levy d'après les personnages créés par Cy Howard pour l'émission radiophonique de la C B.S. **Phot.** : Lee Garmes. **Déc.** : Hans Dreier, Henry Bumstead (a. d.), Sam Comer, Emile Kuri (s d.) **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : Warren Low. **Eff. spé.** : Gordon Jennings, Farciot Edouart. **Cam.** : Bill Rand. **Lyrics** : « Baby Obey Me », « I'll always love You », « Fiddle and Guitar Band » de Jay Livingston et Ray Evans. **Prod. man.** : Richard A. Blaydon. **Ass.** : Francisco Day. **Script sup.** : Lupe Hall. **Chor.** : Josephine Earl. **Cos.** : Edith Head. **Interpretation** : John Lund (Al), Marie Wilson (Irma Peterson), Diana Lynn (Jane Stacey), Dean Martin (Steve), JERRY LEWIS (Seymour), Corinne Calvet (Yvonne Yvonne), Lloyd Corrigan (Sharpie), Donald Porter (Mr. Bent), Harold Huber (Pete), Joseph Vitale (Slim), Charles Evans (Sanford), Kenneth Tobey (Pilote), Pierre (Le Singe).

1951 AT WAR WITH THE ARMY (Le Soldat Récalcitrant). 92 min. **Réal.** : Hal Walker. **Prod.** : Abner J. Greshler, Fred F. Finklehoff (Paramount - York Picture). **Scén.** : Fred F. Finklehoff d'après la pièce de James B. Allardice. **Phot.** : Stuart Thompson **Déc.** : George Jenkins (a. d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley. **Mont.** : Paul Weatherwax. **Dir. de prod.** : Norman Cook. **Ass.** : Alvin Ganzer. **Lyrics** : « You and your Beautiful Eyes », « Tonda Wanda Hoy », « The Navy gets the Gravy, the Army gets the Beans » de Mack David et Jerry Livingston. **Interprétation** : Dean Martin (Sergent Puccinelli), JERRY LEWIS (Pfc Korwin), Mike Kellin (Sergent Mc Vey), William Mendrek (Capitaine Caldwell), Jean Ruth (Millie), Angela Greene (Mrs. Caldwell), Polly Bergen (Helen), Jimmie Dundee (Eddie), Dick Stabile (Pokey), Tommy Farrell (Cpl Clark), Frank Hyers (Cpl Shaughnessy), Dan Dayton (Sergent Miller), Kenneth Forbes (Lieutenant Davenport), Paul Livermore (Pvt Edwards), Ty Perry (Lieutenant Terray), Douglas Evans (Colonel), Steve Roberts (Docteur), Al Negio (Ordonnance), Dewey Robinson (Bartender).

1951 THAT'S MY BOY (Bon sang ne peut Mentir). 98 min. **Réal.** : Hal Walker. **Prod.** : Hal B. Wallis, Cy Howard (ass.) (Paramount). **Seconde équipe** : C.C. Coleman. **Scén.** : Cy Howard d'après son histoire **Phot.** : Lee Garmes. **Déc.** : Hal Pereira, Franz Bachelin (a. d.), Sam Comer, Ray Moyer (s. d.). **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : Warren Low. **Eff. spé.** : Farciot Edouart. **Cos.** : Edith Head. **Cons. tech.** : Mickey Mc Cardle USC (pour les séquences de football) **Dial. dir.** : Rudy McKool. **Ass. prod.** : Jack Saper. **Lyrics** : « Ridgeville Fight Song » de Jay Livingston et Ray Evans, « I'm in the Mood for Jack » de Jimmy Mc Hugh et Dorothy Fields, « Ballin' the Jack » de Chris Smith et Jim Burris **Interprétation** : Dean Martin (Bill Baker), JERRY LEWIS (« Junior » Jackson), Ruth Hussey (Ann Jackson), Eddie Mayehoff (« Jarring Jack » Jackson), Marion Marshall (Terry Howard), Polly Bergen (Betty Hunter), Hugh Sanders (Coach Wheeler), John Mc Intire (Benjamin Green), Francis Pierlot (Henry Baker), Lilian Randolph (May), Selmer Jackson (Doc Hunter), Tom Harmon (Sports announcer).

1952 SAILOR BEWARE (La Polka des Marins) 103 min. **Réal.** : Hal Walker. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount). **Scén.** : James Allardice, Martin Rackin d'après la pièce de Kenyon Nicholson et Charles Robinson. **Adapt.** : Elwood Ullman. **Phot.** : Daniel L. Fapp. **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a. d.), Sam Comer, Bertram Granger (s. d.). **Mus.** : Joseph Lilley. **Mont.** : Warren Low. **Cos.** : Edith Head. **Eff. spé.** : Farciot Edouart, Gordon Jennings **Ass.** : C.C. Coleman Jr. **Lyrics** : Mack David, Jerry Livingston, Thurston Knudson. « Sailor's Polka », « The Old Calliope », « Never before », « Merci beaucoup », « Today, tomorrow, forever », « Blue Hawaï », « Jingle, jangle, jingle », « Say Si Si » **Interprétation** : Dean Martin (Al Crowthers), JERRY LEWIS (Melvin Jones), Corinne Calvet (Elle-même), Marion Marshall (Hilda Jones), Robert Strauss (Lardoski), Leif Erickson (Commander Lane), Don Wilson (Mr Chubby), Vincent Edwards (Blayden), Skip Homeier (Mac), Dan Barton (Bama), Mike Mahoney (Tiger), Mary Treen (Ginger), Mayo Brothers (eux-mêmes), Richard Benedict (Junior officer), Elaine Stewart, James Dean (Marin), Danny Arnold, Betty Hutton (l'amoureuse).
Remake de « Lady be Careful » de Theodore Reed (1936) avec Lew Ayres, Mary Carlisle et Larry Grabbe.

1952 JUMPING JACKS (Parachutiste malgré lui). 96 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount). **Scén.** : Robert Lees, Fred Rinaldo, Herbert Baker d'après l'histoire de Brian Marlow. **Dial. add.** : James Allardice, Richard Weil. **Phot.** : Daniel L. Fapp. **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a d.), Sam Comer, Emile Kuri (s. d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley. **Mont.** : Stanley Johnson, Warren Low (s). **Lyrics** : Mack David, Jerry Livingston. **Cos.** : Edith Head. **Chor.** : Robert Sidney. **Eff. spé.** : Gordon Jennings, Farciot Edouart **Interprétation** : Dean Martin (Chick Allen), JERRY LEWIS (Hap Smith), Mona Freeman (Betty Carter), Don de Fore (Kelsey), Robert Strauss (Sergent Mc Cluskey), Richard Erdman (Dogface Dolan), Ray Teal (Général Timmons), Marcy Mc Guire (Julia Loring), Danny Arnold (Evans), Edwin Max (Sam Gilmore), Alex Gerry (Earl White), Charles Evans (Général Bond).
Liste des lyrics : « The Parachute Jump », « The Big Blue Sky is the Place for Me », « I know a Dream when I see one », « I can't resist a Boy in Uniform », « Keep a Little Dream Handy ».

1953 THE STOOGE (Le Cabotin et son Compère). 100 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Hal B. Wallis. **Scén.** : Fred F. Finklehoffe, Martin Rackin d'après l'histoire de Fred Finklehoffe et Sid Silvers **Dial. add.** : Elwood Ullman. **Phot.** : Daniel L. Fapp **Déc.** : Hal Pereira, Franz Bachelin (a. d.), Sam Comer, Bertram Granger (s. d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley. **Mont.** : Warren Low. **Cos.** : Edith Head. **Lyric** : « A Girl named Mary and a Boy named Bill » de Mack David et Jerry Livingston. **Eff. spé.** : Gordon Jennings, Farciot Edouart. **Interprétation** : Dean Martin (Bill Miller), JERRY LEWIS (Ted Rogers), Polly Bergen (Mary Turner), Eddie Mayehoff (Leo Lyman), Marion Marshall (Frecklehead Tait), Richard Erdman (Ben Bailey), Freeman Lusk (Frank Darling), Frances Bavier (Mrs. Rogers), Jerry Hausner (Al Borden), Percy Helton (Mr. Robertson), Mary Treen (Miss Reagan), Donald Mc Bride (Waiter), Harry Hines (Bit Man), Eddie Parks (Janitor), Ron Haggerty.

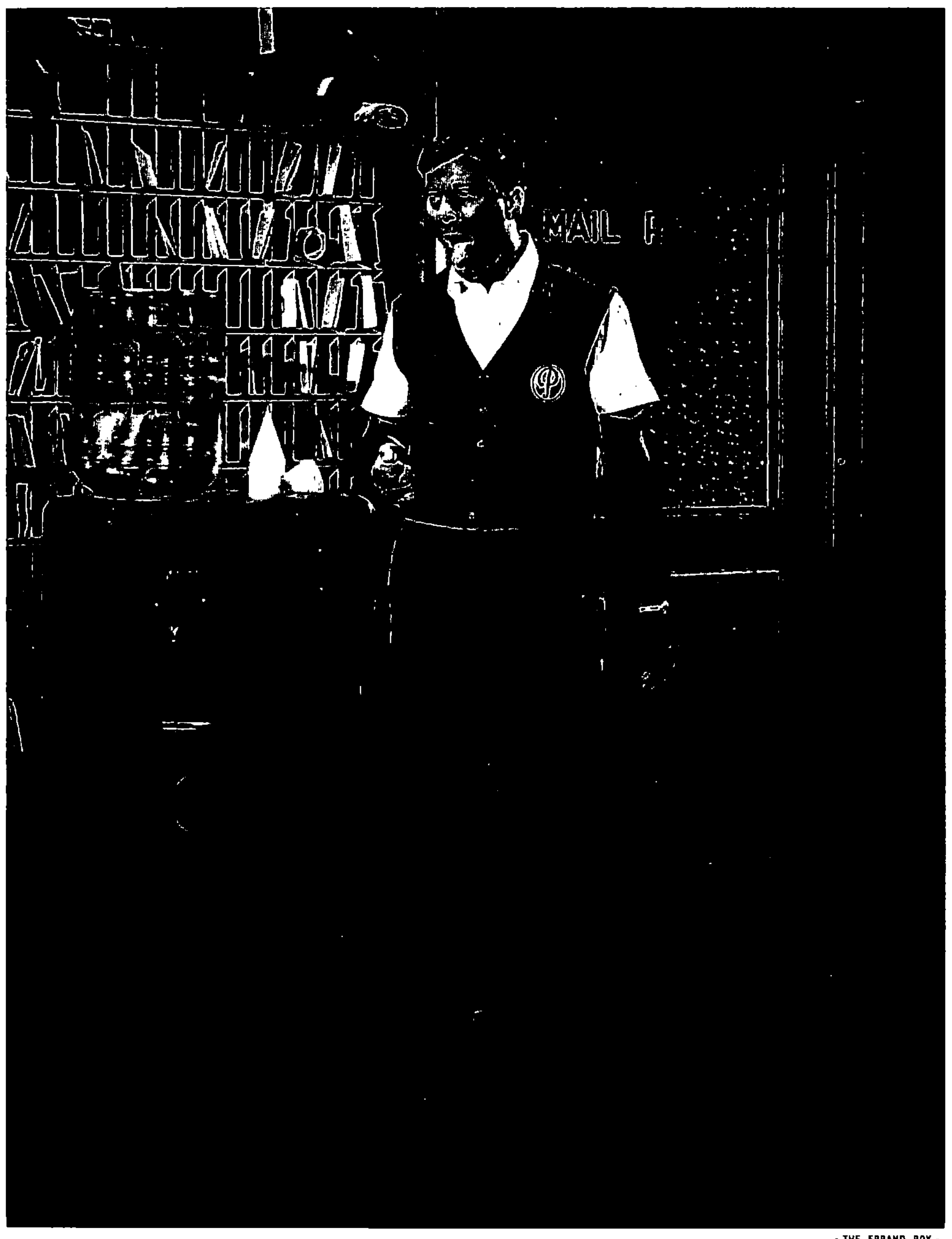
1953 SCARED STIFF (Fais-Moi Peur / Tu Trembles Carcasse). 108 min. **Réal.** : George Marshall. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount). **Scén.** : Herbert Baker, Walter DeLeon d'après la pièce de Paul Dickey et Charles W. Goddard **Dial. add.** : Ed Simmons, Norman Lear. **Phot.** : Ernest Laszlo. **Déc.** : Hal Pereira, Franz Bachelin (a. d.), Sam Comer, Ross Dowd (s. d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley (D), Leith Stevens. **Mont.** : Warren Low. **Lyrics** : Mack David, Jerry Livingston. **Cos.** : Edith Head. **Chor.** : Billy Daniel **Interprétation** : Dean Martin (Larry Todd), JERRY LEWIS (Myron Myron Mertz), Lizabeth Scott (Mary Carroll), Carmen Miranda (Carmelita Castina), Dorothy Malone (Rosie), George Dolenz (M. Cortega), William Ching (Tony Warren), Paul Marion (Carriso Twins), Jack Lambert (Zombie), Tom Powers (Lieutenant de police), Tony Barr (Trigger), Leonard Strong (Shorty), Henry Brandon (Pierre), Hugh Sanders (Cop on Pier), Percy Helton (Témoin du meurtre), Bob Hope et Bing Crosby, Earl Holliman, Danny Arnold, Frank Fontaine.
Remake de « The Ghost Breakers » de George Marshall (1940) avec Bob Hope, Paulette Goddard et Richard Carlson.

1953 THE CADDY (Amour, Délices et Golf). 95 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paul Jones (Paramount). **Scén.** : Edmund Hartman, Danny Arnold d'après l'histoire de Danny Arnold. **Phot.** : Daniel L. Fapp. **Déc.** : Hal Pereira, Franz Bachelin (a. d.), Sam Comer, Ray Moyer (s. d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley. **Mont.** : Warren Low. **Cos.** : Edith Head. **Ass.** : Michael Moore. **Lyrics** : Harry Warren, Jack Brooks. **Chor.** : Jack Baker. **Interprétation** : Dean Martin (Joe Anthony), JERRY LEWIS (Harvey Miller), Donna Reed (Kathy Taylor), Barbara Bates (Lisa Anthony), Joseph Calleia (Papa Anthony), Fred Clark (M. Baxter), Clinton Sundberg (Charles), Howard Smith (Golf official), Marshall Thompson (Bruce Reeber), Marjorie Gateson (Mrs. Taylor), Frank Puglia (Mr. Spezzato), Lewis Martin (M. Taylor), Romo Vincent (Eddie Lear), Argentina Brunetti (Mama Anthony), Houseley Stevenson jr., John Gallaudet, William Edmunds, Charles Irwin, Freeman Lusk, Keith Mc Donnell, Henry Brandon, Maurice Marsac, Donald Randolph, Stephen Chase, Tom Harmon, Mary Treen, Mary Nowlon, Mike Mahoney, Hank Mann, Joseph E. Stabile, King Donovan et dans leurs propres rôles Ben Hogan, Sam Snead, Byron Nelson, Julius Boros, Jimmy Thomson et Harry E. Cooper.

1954 MONEY FROM HOME (Un Galop du Diable). 100 min. **Réal.** : George Marshall. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount) **Scén.** : Hal Kanter d'après l'histoire de Damon Runyon **Adapt.** : James Allardice, Hal Kanter. **Phot.** : Daniel L. Fapp (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a. d.). **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : Warren Low. **Lyrics** : Jack Brooks, Joseph J. Lilley, Frank Loesser, Burton Lane. **Ass.** : D Michael Moore. **Interprétation** : Dean Martin (Honey Talk Nelson), JERRY LEWIS (Virgil Yokun), Marjie Millar (Phyllis Leigh), Pat Crowley (Autumn Claypool), Richard Haydn (Bertie Searles), Robert Strauss (Seldom Seen Kid), Gerald Mohr (Marshall Peterson), Sheldon Leonard (Jumbo Schneider), Romo Vincent (The Poojah), Jack Kruschen (Short Boy), Lou Lubin (Sam), Joe Mac Turk (Hard Top Harry), Frank M. Mitchell (Lead Pipe Louie), Sam Hogan (Society Kid Himself), Phil Arnold (Crossfire), Louis Nicoletti (Hot Horse Herbie), Charles Frank Horvath, Richard J. Reeves, Frank Richards, Harry Hayden, Henry McLemore, Mortie Dutra, Wendell Niles, Edward Clark, Grace Hayle, Bobby Barber, Al Hill, Drew Cahill, Buck Young, Jack Roberts, Ben Astar, Arthur Gould-Porter, Robin Hughes, Elizabeth Slifer.
Tourné en 3 D.

1954 LIVING IT UP (Ce n'est pas une Vie / C'est pas une Vie, Jerry). 95 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paul Jones (Paramount). **Seconde équipe** : Arthur Rosson **Scén.** : Jack Rose, Melville Shavelson d'après la comédie musicale « Hazel Flagg » de Ben Hecht (livret), Bob Hilliard (lyrics) et Jule Styne (musique), d'après l'histoire de James Street. **Phot.** : Daniel L. Fapp (Technicolor). **Phot. adjoint** : Wallace Kelley. **Déc.** : Hal Pereira, Albert Nozaki (a. d.), Emile Kuri, Sam Comer (s. d.). **Mont.** : Archie Marshek. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart. **Chor.** : Nick Castle. **Mus.** : Walter Scharf. **Ass.** : D Michael Moore. **Cos.** : Edith Head. **Ass. pr.** : Jack Mintz. **Interprétation** : Dean Martin (Steve), JERRY LEWIS (Homer Flagg), Janet Leigh (Wally Cook), Edward Arnold (Le Maire), Fred Clark (Oliver Stone), Sheree North (Danseuse de jitterbug), Sammy White (Waiter), Sid Tomack (Maître de cérémonies), Sig Rumann (Docteur Egelhofer), Richard Loo (Docteur Lee), Raymond Greenleaf (Conductor), Walter Baldwin (Isaiah), Marla English et Kathryn Grandstaff (Deux manucures), Emmett Lynn (Station

attendant), Debbs Greer (Head ranger), Clancy Cooper (Slugger), John Alderson (Catcher), Booth Colman (Fernandez), Stanley Blystone (Engineer), Fritz Feld (Barber), Torben Meyer (Chef), Eduard Franz (Docteur italien), Fay Roope, Harry Wilson.
Remake de « Nothing Sacred » de William A. Wellman (1937).
Liste des lyrics : « That's What I like », « Every Street's a Boulevard », « Champagne and Wedding Cake », « Hallelujah Train », « You are the Bravest », « How do you speak to an Angel », « You re gonna Dance with me, Baby », « Money burns a Hole in my Pocket ».
1954 THREE RING CIRCUS (Le Clown est Roi). 104 min. **Réal.** : Joseph Pevney. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount). **Scén.** : Don McGuire d'après son histoire. **Phot.** : Loyal Griggs (Vistavision-Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, Ray Moyer (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Warren Low. **Cons. coul.**: Richard Mueller. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart **Dial. coach** : Rudy Makoul. **Ass.** : C.C. Coleman Jr., Daniel McCauley. **Cos.** : Edith Head. **Chor.** : Nick Castle. **Lyric** : « Hey Punchinello » de Jay Livingston et Ray Evans. **Interprétation** : Dean Martin (Pete Nelson), JERRY LEWIS (Jerry Hotchkiss), Joanne Dru (Jill Brent), Zsa Zsa Gabor (Saadia), Wallace Ford (Sam Morley), Elsa Lanchester (Femme à barbe), Sig Rumann (Fritz Schlitz), Gene Sheldon (Puffo), Nick Cravat (Timmy), Douglas Fowley (Payroll official), Sue Casey (Charmeuse de serpents), Mary L. Orosco (Femme obèse), Frederick E. Wolfe (Géant), Phil van Zandt (Johnny), Ralph Peters (Chef), Chick Chandler (Pitchman), Kathleen Freeman (Bit woman at custard stand), Robert McKibbon (Strong man), Neil Levitt (Roustabout), Al Hill (Roustabout), Robert LeRoy Diamond (Petit garçon), George E. Stone (Father), Lester Dorr (Seedy character), Donald Kerr (Cannon worker), James Davies (Man), Louis Michael Lettieri (Kid), Sandy Descher (Little girl), Billy Curtis (Midget clown), Harry Monty (Midget clown), Milton A. Dickinson (Contorsionist clown), Bobby Kay (Clown), Sonny Vallie (Clown), Robert Locke Lorraine (Clown), John Minshull (Clown), Joe Evans (Clown), George Boyce (Clown), Mike Mahoney (Premier G.I.), Drew Cahill (Second G.I.), Mark Hanna (Troisième G.I.), Howard Joslin (Quatrième G.I.), Mike Ross (Sergent), Frank Carter (Bit captain), Buck Young (Soldier), Joseph and Selly Novello (The Plutocarts - Dog act), Manuel Viera (Performer - Tippy and Cobina Act), Larry White (Performer - Elephant act), William Dedrick (Performer - Pony act).
1955 YOU'RE NEVER TOO YOUNG (Un Pitre au Pensionnat). 102 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paul Jones (Paramount - A York Production). **Scén.**: Sidney Sheldon d'après la pièce de Edward Childs Carpenter et l'histoire de Fannie Kilbourne. **Phot.** : Daniel L. Fapp (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Earl Hedrick (a.d.), Sam Comer, Frank McKelvy (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Archie Marshek. **Chor.** : Nick Castle. **Ass.** : D. Michael Moore. **Interprétation** : Dean Martin (Bob Miles), JERRY LEWIS (Wilbur Hoolick), Diana Lynn (Nancy Collins), Nina Foch (Gretchen), Raymond Burr (Noonan), Mitzi McCall (Skeets), Veda Ann Borg (Mrs. Noonan), Mergery Maude (Ella Brendan), Milton Frome (O'Maley), Romi Vincent (Employé), Nancy Kulp, Donna Percy, Emory Parnell, James Burke, Tommy Ivo, Whitney Haupt, Mickey Finn, Peggy Moffatt, Johnstone White, Richard Simmons, Louise Lorimer, Isabel Randolph, Robert Carson, Dick Cutting, Hans Conried, Mary Newton.
Remake de « The Major and the Minor » de Billy Wilder (1942).
1955 ARTISTS AND MODELS (Artistes et Modèles). 109 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : Hal B. Wallis, Paul Nathan (ass.) (Paramount). **Scén.** : Frank Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker d'après la pièce de Michael Davidson et Norman Lessing « Rock a bye Baby ». **Adapt.** : Don McGuire. **Phot.** : Daniel L. Fapp (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, Arthur Krams (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Warren Low. **Chor.** : Charles O'Curran. **Cos.**: Edith Head. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Ass.** : C.C. Coleman Jr. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart **Lyrics** : Harry Warren (M) et Jack Brooks (L). **Interprétation** : Dean Martin (Rick Todd), JERRY LEWIS (Eugene Fullstack), Shirley McLaine (Bessie), Dorothy Malone (Abigail Parker), Eddie Mayehoff (Murdock), Eva Gabor (Sonia), Anita Ekberg (Anita), George « Foghorn » Winslow (Richard), Jack Elam (Ivan), Herbert Rudley (Samuels), Richard Shannon (Rogers), Richard Webb (Peter), Alan Lee (Otto), Otto Waldis (Kurt), Margaret Barstow, Kathleen Freeman, Martha Wentworth, Sara Berner, Art Baker, Steven Geray, Emory Parnell, Ralph Dumke, Clancy Cooper, Charles Evans, Carleton Young (Officier américain), Mortimer Dutra, Frank Jenks, Mike Ross, Ann McCrea, Patti Ross, Glenn Walters, Larri Thomas, Sharon Baird, Eve Meyer, Dale Hertleben, Mickey Little, Patricia Morrow, Sue Carlton, Tommy Summers, Max Power, Frances Lansing, Don Corey, Frank Carter, Dorothy Gordon, Rudy Makoul, Nick Castle, Jeanette Miller.
1956 PARDNERS (Le Trouillard du Far-West). 85 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Paul Jones (Paramount - York Picture). **Scén.** : Sidney Sheldon d'après l'histoire de Mervin J. House et son adaptation par Jerry Davis. **Phot.** : Daniel L Fapp (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Roland Anderson (a.d.). **Mont.** : Archie Marshek. **Ass.** : Michael D. Moore. **Cos.** : Edith Head. **Lyrics** : Sammy Cahn, James van Heusen. **Chor.** : Nick Castle. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Wade Kingsley Jr.), Dean Martin (Slim Mosley Jr.), Lori Nelson (Carol Kingsley), Jackie Loughery (Dolly Riley), John Baragrey (Dan Hollis), Jeff Morrow (Pete Rio), Agnes Moorehead (Mrs. Matilda Kingsley), Lon Chaney Jr. (Whitey), Mickey Finn (Red), Jack Elam (Pete), Milton Frome (Hawkins), Richard Aherne (Chauffeur), Lee van Cleef (Gus), Stuart Randall (Carol's cowhand), Scott Douglas (Salvin), Bob Steele (Shorty), Douglas Spencer (Smith), Philip Tonge (Footman).
1956 HOLLYWOOD OR BUST (Un Vrai Cinglé du Cinéma). 95 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : Hal B. Wallis Paul Nathan (ass.) (Paramount). **Scén.** : Erna Lazarus. **Phot.** : Daniel Fapp (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a.d.), Sam Comer, Fay Babcock (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Howard Smith. **Ass.** : James Rosenberger. **Cos.** : Edith Head. **Chor.** : Charles O'Curran. **Lyrics** : Sammy Fain, Paul Francis Webster « Hollywood or Bust », « Let's be friendly », « A Day in the Country », « It looks like Love », « The Wild and Woolly West ». **Interprétation** : Dean Martin (Steve Wiley), JERRY LEWIS (Malcolm Smith), Pat Crowley (Terry Roberts), Anita Ekberg (Elle-même), Maxie Rosenbloom (Booky Benny), Willard Waterman (Neville), Kathryn Card (La vieille dame), Ben Welden (Boss), Jack McElroy (Stupid Sam), Mike Ross (Guard), Wendell Niles (M.C.), Frank Wilcox (Réalisateur), Richard Karlan (Sammy Ross), Tracey Roberts (La Rousse), Ross Westlake (Sheep woman), Gretchen Houser (Danseuse), Sandra White et Adele August (Bit Girls) et Baron (Mr. Bascom).
1957 THE DELICATE DELINQUENT (Le Délinquant involontaire). 101 min. **Réal.**: Don McGuire. **Prod.** : JERRY LEWIS (Paramount - York Picture). **Scén.** : Don McGuire. **Phot.** : Haskell Boggs (Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Earl Hedrick (a.d.), Sam Comer, Ray Moyer (s.d.). **Mus.** : Buddy Bregman. **Mont.** : Howard Smith. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart. **Cos.** : Edith Head, Sy Devore (H). **Ass.** : Richard Caffey. **Chor.** : Nick Castle. **Ass. prod.** : Jack Mintz. **Lyric** : « By Myself » de Arthur Schwartz et Howard Dietz. **Prod. man** : Bill Davidson. **Prop.** : Martin Pendleton. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Sidney Pythias), Darren McGavin (Mike Damon), Martha Hyer (Martha Henshaw), Robert Ivers (Monk), Horace McMahon (Capitaine Riley), Richard Bakalyan (Artie), Joseph Corey (Harry), Mary Webster (Patricia), Milton Frome (Herman), Jefferson Searles (Crow), Rocky Marciano (Lui-même), Emory Parnell (Sergent Levitch), Emile Meyer (Kelly), Dave Willock (Cadet Goerner), Mike Ross (Police sergeant), Don Megowan (Premier policier), Irene Winston (Femme enceinte), Taru Shimada (Japonais), Kazuo Togo (Lieut. Hiko), Don McGuire (Policier), Taggart Casey (Casey), Jimmy Murphy (Suspect au « line-up »), The Great Togo, Frank Gorshin (Délinquant), Dominique Fidelibus (Délinquant), Aelina Tuccinerdi (Fille), Stuart et Scott Bernskin (Bébés).
1957 THE SAD SACK (P'tite Tête de Troufion). 98 min. **Réal.** : George Marshall. **Prod.** : Hal B. Wallis, Paul Nathan (ass.) (Paramount). **Scén.** : Edmund Beloin, Nate Monaster d'après le personnage de cartoon créé par George Baker. **Phot.** : Loyal Griggs (Vistavision) **Déc.** : Hal Pereira, John Goodman (a.d.). **Mus.**: Walter Scharf. **Mont.**: Archie Marshek. **Ass.** : C.C. Coleman Jr. **Chor.** : Charles O'Curran. **Cos.** : Edith Head. **Lyrics** : Hal David et Burt F. Bacharach. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Meredith T. Bixby), David Wayne (Dolan), Phyllis Kirk (Major Shelton), Peter Lorre (Abdul), Joe Mantell (Stan Wenaslawsky), Gene Evans (Sergent Pulley), George Dolenz (Ali Mustapha), Liliane Montevecchi (Zita), Sheppard Strudwick (Général Vanderlip), Abraham Sofaer (Hassim), Mary Treen (Sergent Hansen), Drew Cahill (Lieutenant Wilson), Michael G. Ansara (Moki), Don Haggerty (Capitaine Ward), Jean del Val (Général français), Dan Seymour (Chef arabe), Yvette Vickers (Hazel, WAC), Marilyn Hanold (Entraîneuse)
1958 ROCK-A-BYE BABY (Trois Bébés sur les Bras). 103 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : JERRY LEWIS, Ernest Glucksman (ass.) (Paramount - York Production). **Scén.** : Frank Tashlin d'après l'histoire de Preston Sturges. **Phot.** : Haskell Boggs (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, Robert Benton (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf **Mont.** : Alma Macrorie. **Chor.** : Nick Castle. **Ass.** : C C Coleman. **Eff. spé.** : John P Fulton. **Cos.** : Edith Head. **Lyrics** : Harry Warren, Sammy Cahn. « In the Land of La La La », « Dormi, Dormi, Dormi », « White Virgin of the Nile », « Why can't he care for me », « Love is a lonely thing ». **Interprétation** : JERRY LEWIS (Clayton Poole), Marilyn Maxwell (Carla Naples) Connie Stevens (Sandy Naples), Baccaloni (Salvatore Naples), Reginald Gardiner (Henry Herman), Hans Conried (Mr. Wright), Ida Moore (Bessie Polk), Gary Lewis (Clayton, jeune), Judy Franklin (Carla, jeune), Isobel Elsom (Mrs. van Clevel, Alex Gerry (Juge Jenkins), Snub Pollard, Hank Mann, Chester Conklin, Franklyn Farnum, James Gleason (Dr. Simkins), Hope Emerson (Mrs. Rogers), Mary Treen (Nurse), Danny Lewis (Commerçant), Will Wright.
1958 THE GEISHA BOY (Le Kid en Kimono). 98 min. **Réal.** : Frank Tashlin **Prod.** : JERRY LEWIS, Ernest D. Glucksman (ass.) (Paramount - York Production). **Scén.** : Frank Tashlin d'après l'histoire de Rudy Makoul. **Phot.**: Haskell Boggs (Technicolor - Vistavision). **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, Robert Benton (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Alma Macrorie **Cos.** : Edith Head (F). Sy Devore (H). **Eff. spé.** : John P. Fulton **Ass.** : C C. Coleman **Cons. tech.** : Yagushi Taguchi. Snag Werris. **Unit prod. man.** : William Davidson. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Gilbert Wooley), Marie McDonald (Lola Livingston), Sessue Hayakawa (Mr Sikita), Barton McLane (Major Ridgley), Suzanne Pleshette (Pvt. Betty Pearson), Nobu Atsumi McCarthy (Kimi Sikita), Robert Kazuyoshi Hirano (Mitsuo Watanabe), Ryuzo Demura (Ichiyama), Harry Hare (Lui-même), The Los Angeles Dodgers (Eux-mêmes) Alex Gerry (Colonel Adams).
1959 DON'T GIVE UP THE SHIP (Tiens bon la Barre Matelot). 85 min. **Réal.** : Norman Taurog. **Prod.** : Hal B. Wallis, Paul Nathan (ass.) (Paramount). **Seconde équipe** : D. Michael Moore. **Scén.** : Herbert Baker, Edmund Beloin et Henry Garson d'après l'histoire de Ellis Kadison. **Phot.** : Haskell Boggs. Lamar Boren (sous-marine). **Déc.** : Hal Pereira, Walter Tyler (a.d.), Sam Comer Ray Moyer (s d). **Mus.** : Walter Scharf **Mont.** : Warren Low. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart. **Cos.** : Edith Head. **Ass.** : D. Michael Moore. **Dial. coach** : Jack Mintz. **Cons. tech** : Capitaine Idris Burke Monahan U S Navy (Ret.). **Interprétation** : JERRY LEWIS (John Paul Steckler VII), Dina Merrill (Enseigne Rita Benson), Diana Spencer (Prudence Steckler), Mickey Shaughnessy (Stan Wychinski), Robert Middleton (Amiral Philo Tecumsen Blude), Gale Gordon (Sénateur Mandeville), Mabel Albertson (Mrs. Trabert), Claude Akins (Lt. Commander Ferber), Hugh Sanders (Amiral Rogers), Richard Shannon (Commander Cross), Chuck Wassil (Commander Craig), Dick Haynes (Officier), Bill Edwards (Officier), Fritz Feld (Serveur).
1960 VISIT TO A SMALL PLANET (Mince de Planète) 85 min. **Réal.** : Norman Taurog **Prod.** : Hal B. Wallis, Paul Nathan (ass.) (Paramount) **Scén.** : Edmund Beloin, Henry Garson d'après la pièce de Gore Vidal. **Phot.** : Loyal Griggs. **Déc.** : Hal Pereira, Walter Tyler (a.d.), Sam Comer, Arthur Krams (s d.). **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : Frank Bracht, Warren Low (S). **Ass.** : D. Michael Moore. **Eff. spé.** : John P. Fulton **Chor.** : Miriam Nelson. **Cos.** : Edith Head **Interprétation** : JERRY LEWIS (Kreton), Joan Blackman (Ellen Spelding), Earl Holliman (Conrad Beauregard), Fred Clark (Roger Putnam Spelding), Lee Patrick (Rheba Spelding), John Williams (Delton), Gale Gordon (Bob Mayberry), Ellen Corby (Mrs. Mayberry), Jerome Cowan (George Abercrombie), Barbara Lawson (Desdemona, danseur beatnik).
1960 THE BELLBOY (Le Dingue du Palace). 72 min. **Réal.** : JERRY LEWIS **Prod.**: JERRY LEWIS, Ernest D. Glucksman (Paramount) **Scén.** : JERRY LEWIS. **Phot.** : Haskell Boggs. **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a d) : Sam Comer (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Stanley Johnson. **Ass.** : Ralph Axness. **Chor.** : Nick Castle. **Eff. spé.** : John P Fulton **Interprétation** : JERRY LEWIS (Stanley), Alex Gerry (Manager), Bob Clayton (Bell Captain), Sonnie Sands (Bell-boy), Eddie Schaeffer (Bellboy), Herkie Styles (Bellboy), David Landfield (Bellboy), Bill Richmond (Silhouette de Stan Laurel), Larry Best (Apple Man), Jimmy et Tilly Gerard (Fighting couple), Milton Berle (Lui-même), Cary Middlecof (lui-même), The Novelties (eux-mêmes), Joe Levitch (lui-même), Stanley Allan, Duke Art jr., Eddie Barton, Murray Barton, Howard Brooks, Ricki Dunn, Jack Durant, Paul Gerson, Paul Gray, H.S. Gump, Jack Henkins, Elise Jayne, Dick Lynne, Pat Mack, John G. Morgan, Larry K. Nixon, B.S. Pully, Guy Rennie, Maxie Rosenbloom, Benny Ross, Frankie Scott, Ray Sedley, Sammy Shore, Sarah Slit, Art Stanley, Hal Winters, Mike Zetz, Joe E. Ross, Jack Kruschen (Producteur avertissant le public).
1960 CINDERFELLA (Cendrillon aux Grands Pieds). 88 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : JERRY LEWIS (Paramount). **Scén.** : Frank Tashlin **Phot.** : Haskell Boggs (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Henry Bumstead (a d). Sam Comer, Robert Benton (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Arthur P. Schmidt. **Eff. spé.** : John P. Fulton. **Lyrics** : Harry Warren, Jack Brooks **Ass.** : C.C. Coleman Jr **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Chor.** : Nick Castle. **Cos.** : Edith Head. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Fella), Ed Wynn (Le parrain féerique), Judith Anderson (La méchante belle-mère), Anna Maria Alberghetti (Princesse Charmeirè), Henry Silva (Maximilian), Count Basie (Lui-même), Robert Hutton (Rupert), Alan Reed (Père), Barry Gordon (Fella enfant), Nola Thorp (Cendrillon).
1961 THE LADIES' MAN (Le Tombeur de ces Dames). 106 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : JERRY LEWIS, Ernest D. Glucksman (ass.) (Paramount - York Pictures). **Scén.** : JERRY LEWIS, Bill Richmond. **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor) **Déc.** : Hal Pereira, Ross Bellah (a.d.), Sam Comer, James Payne (s d). **Prod. man** : William Davidson. **Mont.** : Stanley Johnson. **Cos.** : Edith Head, Nat Wise, Sy Devore. **Lyrics** : Harry Warren, Jack Brooks **Ass.** : C C. Coleman, Ralph Axness. **Eff. spé.** : John P. Fulton. **Chor.** : Bobby Van. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Dial. coach** : Marvin Weldon. **Ass. prod.** : Arthur P. Schmidt **Interprétation** : JERRY LEWIS (Herbert H. Heebert et Mrs. Heebert), Helen Traubel (Helen Welenmelon), Pat Stanley (Fay), Kathleen Freeman (Katie), George Raft (Lui-même), Harry James (Lui-même), Buddy Lester (Buddy), Gloria Jean (Gloria), Hope Holiday (Miss Anxious), Westbrook van Voorhis (Lui-même), Sylvia Lewis (Sylvia), Fritz Feld (Maquilleur de la TV), Joey Faye, Eddie Quillan, Roscoe Ates, Patricia Olson, Alex Gerry (Producteur), Jack Krushen (Proviseur), Jack LaLanne (Lui-même), Marty Ingels, Bon-



- THE ERRAND BOY -.

nie Evans, Sheila Rogers, Kay Tapscott, Doodles Weaver (Ingénieur du son), Del Moore (Lui-même), Bill Richmond et les « Girls »: Beverly Wills, Mary LaRoche, Daria Massey, Ann McCrea, Lillian Briggs, Pat Blair, Jacqueline Fontaine, Patty Thomas, Marianne Gaba, Fay Nuell, Caroline Richter, Shery Layne, Mari Walles, Madlyn Rhue, Lynn Ross, Francesca Bellini, Dee Arlen, Karyn Kupcinet, Vicki Benet, Gretchen Houser, Paula Lane, Nancy Root, Joan Staley, Gloria Tracy, Mary LeBow.

1961 THE ERRAND BOY (Le Zinzin d'Hollywood) 92 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : JERRY LEWIS, Ernest D. Glucksman (ass.), Arthur P. Schmidt (ass.) (Paramount). **Scén.** : JERRY LEWIS, Bill Richmond. **Phot.** : W. Wallace Kelley. **Déc.** : Hal Pereira, Arthur Lonergan (a.d.), Sam Comer, James Payne (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.**: Stanley Johnson. **Cos.** : Edith Head. **Chor.** : Nick Castle. **Ass.** : Ralph Axness. **Lyrics** : Lou Y. Brown, Bill Richmond, JERRY LEWIS. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Morty S. Tashman), Brian Donlevy (M. T.P.), Dick Wesson (The A.D.), Howard McNear (Dexter Sneak), Felicia Atkins (Serina), Pat Dahl (Miss Carson), Kathleen Freeman (Mrs. T.P.), Mary et Paul Ritts (Eux-mêmes), Isobel Elsom (Irma Paramutual), Fritz Feld (Le réalisateur étranger), Iris Adrian (La grande actrice), Don Blockner (Lui-même dans le rôle de Hoss Cartwright pour « Bonanza »), Lorne Greene (Lui-même dans le rôle de Ben Cartwright pour « Bonanza »), Michael Landon (Lui-même dans le rôle de Little Joe Cartwright pour « Bonanza »), Pernell Roberts (Lui-même dans le rôle de Adam Cartwright pour « Bonanza »), Stanley Adams (Grumpy), Phil Arnold, Donald Barry, Joe Besser, Sue Casey, Harry Cheshire, Theodora Davitt, Judy Erwin, Joey Forman (Jedson), Rita Hayes (Chanteuse), Bob Hopkins, Hank Ladd, Frances Lax, Barry Livingston, Sally Mansfield, Mickey Manners, Quinn O'Hara, Shaerwood Price, Tony Regan, Caroline Richter, Sheila Rogers, Benny Rubin, Frank Scannell, Jeanne Taylor, Herbert Vigran, Doodles Weaver (Man on scaffold), Dick Winslow, Murray Alper, Richard Bakalyan, John Benson, Jan Bradley, Connie Cezon, Booth Coleman, Jean Engstrom, Milton Frome, Barry Gray, Daryn Hinton, Judy Howard, Snub Pollard, Hal Rand, Mary Treen, Bill Wellman Jr., Robert Ivers, Jerry Wayne, Sig Ruman (Baron Elston Carteblanche), Kenneth MacDonald (Fumble), Dave Landfield (Lance), Del Moore (M.C.), Mike Ross, Bill Richmond, Renee Taylor (Miss Giles).

1962 IT'S ONLY MONEY (L'Increvable Jerry). 84 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : Paul Jones (Paramount). **Scén.** : John Fenton Murray. **Phot.** : Wallace Kelley. **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, James Payne (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : Arthur P. Schmidt. **Ass.** : Ralph Axness. **Eff. spé.** : John P. Fulton, Farciot Edouart. **Chor.** : Bobby Van. **Cos.** : Edith Head. **Prod. man** : William Davidson. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Lester March), Joan O'Brien (Wanda Paxton), Zachary Scott (Gregory de Witt), Mae Questel (Cecilia Albright), Jesse White (Pete Flint), Jack Weston (Leopold), Ted de Corsia (Policier), Pat Dahl (Blonde), Julie Parrish.

1963 THE NUTTY PROFESSOR (Docteur Jerry et Mister Love). 107 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : JERRY LEWIS, Ernest D. Glucksman, Arthur P. Schmidt (ass.) (Paramount). **Scén.** : JERRY LEWIS, Bill Richmond d'après une histoire de Jerry Lewis (et en fait d'après « Dr. Jekyll and Mr. Hyde » de Robert Louis Stevenson). **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Walter Tyler (a.d.), Sam Comer, Robert Benton (s.d.). **Mus.** : Walter Scharf. **Mont.** : John Woodcock. **Ass.** : Ralph Axness. **Dial. dir.** : Marvin Weldon. **Script sup.** : Dorothy Yutzi, Martin Pendleton. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Cos.** : Edith Head (F), Sy Devore Nat Wise (H). **Eff. spé.** : Paul K. Lerpae. **Prod. man** : Bill Davidson, Hal Bell (ass.) **Ass. prod.** : Marshall Katz. **Lyric** : « We've got a World that swings » de Yul Brown et Lil Mattis. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Professeur Julius F. Kelp et Buddy Love), Stella Stevens (Stella Purdy), Del Moore (Docteur Hamius R. Warfield), Kathleen Freeman (Millie Lemmon), Howard Morris (Father Kelp), Elvia Allman (Mother Kelp), Buddy Lester (Bartender), Med Flory (Football player), Skip Ward (Football player), David Landfield (Etudiant), Julie Parrish (Etudiante), Marvin Kaplan (English boy), Milton Frome (Dr. Leevee), Norman Alden (Football player), Henry Gibson (Etudiant), Les Brown and his band of renown, Stuart Holmes (Vieux professeur), Bill Richmond, Nicky Blair (Partenaire de Julie Parrish), John Macchia.
Tournage à l'Arizona State University.

1963 WHO'S MINDING THE STORE (Un Chef de Rayon Explosif). 90 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod.** : Paul Jones, Arthur Schmidt (ass.) (Paramount - A York - Jerry Lewis Production). **Scén.** : Frank Tashlin, Harry Tugend d'après l'histoire de Harry Tugend. **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Al Roelofs, Roland Anderson (a.d.), Sam Comer, James Payne (s.d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley, Irvin Talbot (S). **Mont.** : John Woodcock. **Ass.** : Ralph Axness. **Prop.** : Earl Olin, Jim Cottrell. **Unit prod. man** : Bill Davidson. **Cos.** : Edith Head. **Dial coach** : Marvin Weldon. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Eff. spé.** : Farciot Edouart, Paul K. Lerpae. **Machine à écrire** : LeRoy Anderson. **Prod. man** : Frank Caffey. Curtis Mick (ass). **Interprétation** : JERRY LEWIS (Raymond Phiffier), Jill St. John (Barbara Tuttle), Agnes Moorehead (Phoebe Tuttle), John McGiver (M. Tuttle), Ray Walston (M. Quimby), Francesca Bellini (Shirley), Nancy Kulp (Mrs Rothgraber), John Abbott (Roberts), Jerry Hausner (Smith), Peggy Mondo (La femme lutteuse), Mary Treen (Mattress customer), Isobel Elsom (Dowager), Richard Wessel (Policier), Fritz Feld (Gourmet manager), Richard Deacon (Vendeur de cravates), Byron K. Foulger (Chef du département des soldes de vêtements), Richard Collier (Acheteur de toaster), Milton Frome, Kathleen Freeman (La première femme qui essaie des chaussures) et 96 caniches.

1964 THE PATSY (Jerry Souffre Douleur) 100 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : Ernest D. Glucksman, Arthur Schmidt (ass.) (Paramount - A Jerry Lewis Production). **Scén.** : JERRY LEWIS, Bill Richmond. **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor) **Déc.** : Hal Pereira, Cary Odell (a.d.), Sam Comer, Ray Moyer (s.d.). **Mus.** : David Raksin. **Mont.** : John Woodcock Russell Vites (ass.). **Eff. spé.** : Paul K. Lerpae, Farciot Edouart. **Cos.** : Edith Head. **Cam.** : James Knott. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Script sup.** : Dorothy Yutzi. **Unit prod. man** : Bill Davidson. **Ass.** : Ralph Axness, Howard Roessell, Dale Coleman. **Casting** : Eddie Morse. **Dial. coach** : Marvin Weldon. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Stanley Belt), Ina Balin (Ellen Betz), Everett Sloane (Caryl Fergusson), Phil Harris (Chic Wymore), Keenan Wynn (Harry Silver), Peter Lorre (Morgan Heywood), John Carradine (Bruce Alden), Hans Conreid (Professeur Mule-rrr), Phil Foster (Mayo Sloan), Richard Deacon (Sy Devore), Neil Hamilton (Barber), Jerry Dumphy (TV Newcaster), Scatman Crothers (Shoe-shine Boy), Del Moore (Policeman), Nancy Kulp (Theatre goer), Fritz Feld (Maître d'), Benny Rubin (Waiter), Jerome Cowan (Executive), Ned Wynn (Page), Henry Slate (Paul), Robert Ivers (Teenager en smoking blanc), Herbie Faye, Gavin Gordon, Norman Alden, Jo Anne Quackenbush (Blonde), Hedda Hopper (Elle-même), Lloyd Thaxton, George Raft (Lui-même), Ed Sullivan (Lui-même), The Shep Brothers (Eux-mêmes), Lou Brown, Ed Wynn (Lui-même), Mel Torme (Lui-même), Rhonda Fleming (Elle-même), Sherwood Price, Hollis Morrison, Darlene Richmond (Dancing partner), Bob Carson, Byron Kane, Bill Bletcher, Joe Stabile (lui-même), William Wellman Jr., Regan Marlowe, Darlene Lucht, Quinn O'Hara, Nicky Blair, Bob May, Buddy Lester (Rex Osgood), Mike Mahoney, Mike Ross, Marianna Gaba, Lane Maddox, Nancy Fisher, David Lipp, Phil Arnold, Ed Rider, Murray Alper, Bill Richmond (le pianiste « pris au lasso »), Toni Stabile, Sheila Rogers, Fay Dewit, Jack Albertson (homme qui se dispute avec Nancy Kulp), Bob Donner, Chick Chandler, Robert Ivers (jeune homme qui danse avec une fille en bleu clair), Richard Bakalyan (jeune homme qui danse avec une fille en rouge).

1964 THE DISORDERLY ORDERLY (Jerry chez les Cinoques) 89 min. **Réal.** : Frank Tashlin. **Prod** : Paul Jones, Arthur P. Schmidt (ass.) (Paramount - A York - Jerry Lewis Production). **Scén.** : Frank Tashlin d'après l'histoire de Norm Liebmann et Ed Haas. **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Tambi Larsen (a.d.), Sam Comer, Ray Moyer (s.d.). **Mus.** : Joseph J. Lilley. **Mont.** : John Woodcock. **Ass.** : Ralph Axness, Bill Poole, Dale Coleman, Hal Bell. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Eff. spé.** : Paul K. Lerpae. **Prod. man** : Bill Davidson. **Dial. dir.** : Marvin Weldon. **Cos.** : Edith Head. **Chanson de générique** : Sammy Davis. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Jerome Littlefield), Glenda Farrell (Docteur Jean Howard), Everett Sloane (M. Tuffington), Karen Sharpe (Julie Blair), Susan Oliver (Susan Andrews), Kathleen Freeman (Maggie Higgins), Del Moore (Dr. Davenport), Jack E. Leonard (Fat Jack, vedette de télévision folle), Barbara Nichols (L'actrice), Alice Pearce (Mrs. Fuzzyby), Benny Rubin (Maître d'hôtel italien), Michael Ross (Conducteur), Mike Mazurki (Conducteur du camion), Danny Costello (Conducteur), Frank Scannell (Mr. Mealy), Milton Frome (Membre du Conseil), John Macchia, Richard Deacon (Le barbu qui fume des « Metropolitan »), Yuki Tani (Nurse), Kim January (Infirmière noire), Dave Willock, Toni Stabile, Cissy Wellman, Bob Donner, Francine York, Bill Wellman Jr., Herbie Faye.
Tournage au Doheny estate (Beverly Hills).
Susan Oliver remplace Stella Stevens que la série TV « Ben Casey » oblige à abandonner le rôle de Susan.

1965 THE FAMILY JEWELS (Les Tontons Farceurs) 100 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : JERRY LEWIS, Arthur P. Schmidt (ass.) (Paramount). **Scén.** : JERRY LEWIS, Bill Richmond. **Phot.** : Wallace Kelley (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Jack Poplin (a.d.), Sam Comer, Robert Benton (s.d.). **Mus.** : Pete King. **Mont.** : John Woodcock, Arthur P. Schmidt (S). **Ass.** : Ralph Axness. **Dial. coach** : Marvin Weldon. **Eff. spé.** : Farciot Edouart. **Cos.** : Edith Head. **Prod. man** : Bill Davidson. **Gén.**: John Jensen. **Interprétation**: JERRY LEWIS (Willard Woodward / Oncle James Peyton / Oncle Eddie Peyton / Oncle Julius Peyton / Oncle Skylock Peyton / Oncle Everett Peyton / Oncle Bugs Peyton), Donna Butterworth (Donna Peyton), Neil Hamilton (John Wyman), Milton Frome (Pilote), Marjorie Bennett, Frances Lax, Ellen Corby, Renie Riano, Jesslyn Fax (Les cinq passagères de l'avion), Sebastian Cabot (Docteur Matson), Jay Adler (Attorney), Robert Strauss (Pool Hall owner), Gene Baylos (Clown), Herbie Faye (Joe), Benny Rubin (Peintre), Vince Barnett (L'homme à la voiture encrassée), Gary Lewis et les Playboys (Les musiciens), Chester Moss (Jardinier), Roland La Starza, Chanin Hale, Sue Casey, John Lawrence, Eve Bruce (Modèle), Hank Henry (Détective), Ben Welden (Gangster), Philip Gassman, Francine York, Michael Ross, John Macchia, Douglas Deane, Maurice Kelly, John Hubbard, Bill Richmond, Bert Lyon (stand-in de Sebastian Cabot), Sid Marion et dans le film « Sustenance » (qui est projeté dans l'avion) : Anne Baxter et Gerald Mohr.

1965 BOEING BOEING (Boeing Boeing). 102 min. **Réal.** : John Rich. **Prod.** : Hal B. Wallis, Paul Nathan (ass.) (Paramount) **Scén.** : Edward Anhalt d'après la pièce « Boeing Boeing » de Marc Camoletti. **Phot.** : Lucien Ballard (Technicolor) **Déc.** : Hal Pereira, Walter Tyler (a.d.), Sam Comer, Ray Moyer (s.d.). **Mus.** : Neal Heftl. **Mont.** : Warren Low, Archie Marshek. **Eff. spé.** : Paul K. Lerpae, Farciot Edouart. **Ass.** : Daniel J. McCauley, Howard Joslin, Nat Holt jr. **Prod. man** : Frank Caffey, Bill Gray. **Unit prod. man** : Robert Goodstein. **Cos.** : Edith Head. **Cam.** : Dick Batcheler, John Thoney, Paul Waddell. **Script sup.** : Dolores Rubin. **Ass. prod.** : Jack Saper. **Access.** : Martin Pendleton, Anthony Wade. **Script sup.** : Marvin Weldon. **Interprétation** : Tony Curtis (Bernard Lawrence), JERRY LEWIS (Robert Reed), Dany Saval (Jacqueline Grieux), Christiane Schmidtmer (Lise Bruner), Suzanna Leigh (Vicky Hawkins), Thelma Ritter (Bertha), Lomax Study (Pierre), Lucien Lanvin (Waiter), Mimi Chantal, Lucia Valero, George de Gombert, Nati Bonet (hôtesse orientale), Miki Mayama (hôtesse orientale), Françoise Ruggieri (chauffeur de taxi dans la dernière séquence).

1966 THREE ON A COUCH (Trois sur un sofa). 109 min. **Réal.** : JERRY LEWIS. **Prod.** : JERRY LEWIS, Joe E. Stabile (ass.) (Columbia - Jerry Lewis Production). **Scén.** : Bob Ross, Samuel A. Taylor d'après l'histoire de Arne Sultan et Marvin Worth. **Phot.** : W. Wallace Kelley, Robert J. Bronner (add.) (Technicolor). **Déc.** : Leo K. Kuter, Perry Ferguson (a.d.), Howard Bristol (s.d.). **Mus.** : Louis Brown. **Mont.** : Russel Wiles, Joe Luciano. **Prod. man** : Howard Pine. **Cos.** : Moss Mabry. **Lyric** : « A now and a later Love » de Lou Brown (M) et JERRY LEWIS (L) par Danny Costello. **Main title** : Don Record. **Ass.** : Rusty Meek, Hal Bell, Ralph Axness. **Audio visual panel** : Jim Wright. **Script sup.** : Richard Chaffey. **Dial.** : Eddie Ryder. **Cam.** : Bob Donner, Dick Johnson, Jimmy Cowen. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Christopher Pride / Warren / Ringo / Rutherford / Heather), Janet Leigh (Dr. Elizabeth Accord), James Best (Dr. Ben Mizer), Mary Ann Mobley (Susan Manning), Gila Golan (Anna Jacque), Leslie Parrish (Mary Lou Mauve), Kathleen Freeman (Murphy), Buddy Lester (The Drunk), Renzo Cesana (L'Ambassadeur), Fritz Feld (L'Attaché), Del Moore (Présentateur), Mike Ross, Jesslyn Fax, Gina Lane, Byron Kane, Carole Cohn, Calvin Jackson, Gail de Corsi, Amedee Chabot, Pamela Rodgers, Barbara Burgess, Gene LeBell (Mr 5 x 5), Richard Angarola, David Lipp, Lynn Gregory, Marilyn Tindall, John Macchia.

1968 WAY... WAY OUT (Tiens bon la rampe Jerry). 105 min. **Réal.** : Gordon Douglas. **Seconde équipe** : Ray Kellogg. **Prod.** : JERRY LEWIS, Malcolm Stuart (20th Century-Fox - A Coldwater - Jerry Lewis Production). **Scén.** : William Bowers, Laslo Vadnay. **Phot.** : William Clothier (DeLuxeColor - Cinemascope). **Déc.** : Jack Martin Smith, Hilyard Brown (a.d.), Stuart A. Reiss, Walter M. Scott (s.d.). **Mus.** : Lalo Schiffrin. **Mont.** : Hugh Fowler. **Ass.** : Joseph E. Rickards, Hal Bell. **Cam.** : Paul Lockwood, Lee Crawford. **Script sup.** : Rose Steinberg. **Cos.** : Moss Mabry. **Eff. spé.** : L.B. Abbott, Howard Lydecker, Emil Kosa jr. **Lyric** : « Way... Way Out » de Hal Winn (L) et Lalo Schiffrin (M) par Gary Lewis et The Playboys. **Prod. man** : Nathan Barragar, Art Lueker. Coordination pour les productions Jerry Lewis : Joe E. Stabile. **Narrateur** : Colonel John « Shorty » Rogers. **Interprétation** : JERRY LEWIS (Peter), Connie Stevens (Eileen), Robert Morley (Quonset), Dick Shawn (Igor), Anita Ekberg (Anna), Brian Keith (Général Hallenby), Howard Morris (Schmidlap), Dennis Weaver (Hoffman), William O'Connell (Ponsonby), Bobo Lewis (Esther Davenport), Linda Harrison (Peggy), Jim Brolin (Ted), Margaret Teele (Amie de Peter), Fritz Feld, Alex D'Arcy (Deuce), Ben Astar, Sig Rumann (Délégué soviétique), Michael Jackson (Annonceur à la TV), Milton Frome (Délégué américain), Laslo Vadnay, Jean Marie, Ann Carroll, Rita Wilson, Shelby Grant, Jan Murray, Michael Gualdi, James Bacon (Lui-même), Vernon Scott (Lui-même), Jerry Dunphy (Lui-même), Sandra Marshall, Penelope Gillette, Joe Karbo, Bonnie Beckos, Bill Richmond (Preacher), Chester le chimpanzé, Minta Durfee Arbuckle, Iggie Wolfington, Ken Renard.
Ray Kellog a réalisé les plans d'avion.

1967 THE BIG MOUTH (Jerry la Grande Gueule) 107 min. **Réal.** : Jerry Lewis. **Prod.** : Jerry Lewis, Joe E. Stabile (ass.) pour Columbia - Jerry Lewis. **Prod. scén.** : Jerry Lewis, Bill Richmond d'après l'histoire de Bill Richmond. **Phot.** : W. Wallace Kelley, Ernest Laszlo (Eastmancolor). **Déc.** : Lyle R. Wheeler (p. d.), Frank Tuttle (s. d). **Mus.** : Harry Betts. **Mont.** : Russell Wiles. **Ass.** : Rusty Meek. **Prod. man.** : Howard Pine. **Cam.** : Dick Johnson. **Cos.** : Moss Mabry.
Interprétation : Jerry Lewis (Gerald Clamson et Sid Valentine), Susan Bay (Suzie Cartwright), Harold J. Stone (Thor), Charlie Callas (Rex), Buddy Lester (Studs), Del Moore (Mr Hodges), Paul Lambert (Moxie), Jeannine Riley (Bambi Berman), Leonard Stone (Fong), Frank De Vol (Bogart), Vern Rowe (Gunner), Dave Lipp (Libard), Vincent van Lynn (Fancher), Mike Mahoney (Premier détective), Walter Kray (Second détective), John Nolan (Agent du F.B.I.), Eddie Ryder (Specs), Vince Barnett (Homme au complet tweed au Hilton), William O'Connell (l'interne).

Patrick BRION.



« THE ERRAND BOY ».



« LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI » DE ROBERT WIENE.



L'Irréel du Présent

par Jean-André Fieschi

Une part encore de l'activité critique d'aujourd'hui est mobilisée par l'illusoire partage, au sein d'œuvres assurément « modernes » (« L'Homme au crâne rasé », « Belle de jour », « Persona »), de moments plus ou moins imaginaires. Cette attitude, fort répandue, et tributaire d'une lecture essentiellement psychologique des films, engage un débat qui déborde considérablement, en importance, les anecdotes envisagées et leurs degrés supposés de « réalité ». La nature même de l'image, ce que Bazin nommait son ontologie, abolit d'emblée un tel partage : ce qui s'anime sur l'écran, dans ce présent ambigu du spectacle cinématographique où ce qui a été une fois pour toutes figé dans un mouvement donné est toujours cependant vécu par le spectateur comme une coulée événementielle actuelle, est substitué par une sorte de coup de force consenti à notre durée propre : ce que requiert ce spectacle, quelle que soit sa nature, documentaire ou fictionnelle (elle est toujours fictionnelle, même Leacock ou Pennebaker, même Pathé-Journal), c'est un degré identique de crédibilité, plutôt que de vraisemblance. (« La Nuit du chasseur » ou « Ordet », pris chacun dans un système idéologique particulier, ne visent pas la vraisemblance — qui leur échappe constitutionnellement — mais la crédibilité, obtenue par un mode de récit strictement assertif, de l'ordre du : c'est

1

2

1. « L'HOMME AU CRANE RASE » DE ANDRE DELVAUX : BEATA TYSKIEWICZ. 2. « BELLE DE JOUR » DE LUIS BUNUEL : CATHERINE DENEUVE ET JEAN SOREL.

comme ça et pas autrement. Or c'est, effectivement, comme ça et pas autrement.) (1)
Ce caractère assertif et sans réplique de l'image, il est évident que les premiers cinéastes « conscients » ont été amenés à en jouer, parfois dans des buts esthétiques diamétralement opposés : le recours à l'évidence du « c'est comme ça » pouvant aussi bien légitimer l'illusion réaliste où l'accent porte sur le référent (cinéma idéologique, social, engagé) que le cinéma « imaginaire » (« La Charrette fantôme », l'Expressionnisme, Tod Browning, etc.). Dans les deux cas, et en exceptant les trucages sur l'image, qui posent un problème esquissé plus bas, si le film diffère **par sa conception, il est pour nous** un objet plastique constitué par les mêmes réseaux formels : « La Tragédie de la mine » n'est pas plus « réaliste » que « L'Impératrice rouge ». A degré d'abstraction égal de part et d'autre, ces films ne doivent leur étiquette, l'un de « réaliste », l'autre de « délirant » qu'à une déviation de lecture quant à leur contenu supposé, non à leur facture.
Ce malentendu est toutefois possible dans la mesure où ces films respectent, quel que soit par ailleurs le jeu formel auquel ils se livrent, à l'intérieur d'un vocabulaire établi (plongées, contre-plongées, morcellement conventionnel de l'espace), l'**intégrité de** l'image elle-même. Cette intégrité, garante d'objectivité (l'objectif de la caméra), qui seule, en dernière analyse, assume le réalisme : peu importe que les événements représentés soient vraisemblables ou invraisemblables, si l'image ne viole pas l'enveloppe sensible qui les transmet. Tant que cette transgression n'a pas lieu, il y a réalisme, ou, du moins, trompe-l'œil : le cinéma ne se dénonce pas comme tel, mais tend à se faire passer, sur la foi du contrat implicite qui le lie au spectateur, comme le langage des choses elles-mêmes, comme une représentation mécanique (et donc irréfutable) du monde, plutôt que comme création autonome, irréductible aux lois qui sont celles du seul matériau qu'il utilise (le « vivant »), et d'où viennent toutes les duplicités, tous les malentendus.
L'Expressionnisme allemand, le premier (sur le plan théorique du moins), a tenté de lever cette duplicité avec le radicalisme que l'on sait. Kasimir Edschmid (cité par Lotte H. Eisner, in « L'Ecran démoniaque », nouvelle édition, p. 16) disait qu'il fallait « lutter contre la décalcomanie bourgeoise du naturalisme et contre le but mesquin que poursuit celui-ci de photographier la nature ou la vie quotidienne. Le monde est là, il serait absurde de le reproduire tel que, purement et simplement. » Et, plus loin : « L'artiste expressionniste n'est plus réceptif, mais véritablement créateur. »
C'était là définir un nouvel axe du cinéma, considéré par d'aucuns comme une sorte de perversion de la pureté originelle (il est intéressant de se demander pourquoi), l'axe de **la manipulation.** Cette manipulation portera bien davantage, pourtant, sur **le contenu** de l'image (décors, jeu des acteurs, lumières), que sur l'image elle-même. La trituration forcenée de l'image proprement dite est, elle, à porter au crédit (certains diront au discrédit) de l'Ecole française, nommée quelque peu abusivement, par commodité d'historiens, et pour bien trancher les différences avec l'Ecole allemande, Ecole impressionniste (Gance, L'Herbier, Epstein, Germaine Dulac). On connait le mépris (sans doute très provisoire) où sont aujourd'hui tenues, par le plus grand nombre d'amateurs, les recherches plastiques et formelles de ces cinéastes, mépris qui peut aisément se synthétiser par le reproche : variations gratuites d'esthètes portant sur des sujets absents, nuls ou ridicules. Ce n'est pas ici le lieu de réengager ce débat, mais seulement de s'interroger sur le devenir des formes, et sur l'interdit quasi moral qui vient frapper, à une époque donnée, certaines d'entre elles (cf. à cet égard le texte de Bazin, in « Qu'est-ce que le cinéma ? », I, « Vie et mort de la surimpression »). Mais il suffit, en ce domaine, qu'une œuvre forte réinvente à son compte des procédés tombés en désuétude pour lever tout jugement de valeur quant à la viabilité de ces procédés **dans l'absolu**. Voir ici comment Pasolini utilise accélérés et ralentis (« La Riccotta », « Uccellacci e uccellini »), Godard les passages en négatif (« Une femme mariée », « Alphaville ») et diverses triturations (« Anticipation »), Ron Rice les surimpressions (« Chumlum »), Hitchcock l'animation (« Les Oiseaux »), et Vera Chytilova une gamme presque exhaustive d'éléments « artificiels », allant jusqu'à l'éclatement de l'image (« Les Petites marguerites »). Il va sans dire que ces éléments peuvent intervenir comme citations ou références au cinéma d'autrefois (« Hallelujah les collines », « Tirez sur le pianiste »), il n'en reste pas moins qu'ils brisent la coulée narrative du film pour substituer, au moins l'espace d'un instant, à l'illusion du spectacle du monde, l'affirmation non moins autoritaire : « c'est du cinéma », forme dérivée, critique et pernicieuse du « c'est comme ça » envisagé plus haut. La lecture de « Persona », par exemple, s'inscrit ainsi dans un jeu extrêmement fécond où ces deux affirmations échangent leurs attributs respectifs sur le mode inquiétant, cette fois, de l'interrogation.
Ce retour à « Persona », cité en début de texte, pose donc de façon particulièrement aiguë le problème de l'imaginaire. Il va sans dire que tout cinéaste qui rencontre en chemin ce problème (tous les grands cinéastes le résolvent **pour leur compte** : il faut, ici, débusquer le mythe de l'**exemplaire** en ce domaine) voit s'offrir à lui, globalement, les deux options esquissées plus haut :
1) le recours à l'œuvre-fantasme, sans déterminations, logique ou psychologique, extérieures au fonctionnement du film lui-même. Cette attitude peut accueillir aussi bien l'utilisation des procédés strictement cinématographiques ou photographiques (les trucages) : c'est, pour prendre la meilleure réussite du cinéma new-yorkais, « Chumlum », admirable jeu hypnotique d'un espace en perpétuelle métamorphose, impalpable et obsédant, obtenu par un contrôle étonnant de la plasticité des surimpressions utilisées que l'œuvre, fermée sur elle-même tout autant, mais qui respecte ou feint de respecter la tyrannie de l'image « objective » ; et c'est « L'Année dernière à Marienbad », fonctionnement d'images qui se contestent, se prolongent, s'annulent ou s'effacent **par le montage** et non par leur rôle intrinsèque.
2) le recours à l'imaginaire légitimé par un fantasme au second degré, celui de l'un ou de plusieurs personnages de la narration. Il faut ranger ici, parmi tant d'œuvres qui se servent du masque, vulgaire ou poétique, de la psychiatrie ou de la psychanalyse, des réussites comme « La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz », « El », « Vertigo », « Lilith », « L'Homme au crâne rasé » et quelques autres.
On sait comment les producteurs de « Caligari » se montrèrent, les premiers, soucieux d'enclore l'extravagance plastique du film dans un épilogue explicatif chargé pour eux d'en excuser l'évidente aberration : tout cela, disait alors le film, n'est en fin de compte que l'imagination d'un fou. Ce qui fera sourire un autre docteur, Mabuse, lequel déclarera, trois ans plus tard (« Dr Mabuse der Spieler ») que l'Expressionnisme, à tout prendre, n'est qu'un jeu d'esthètes sans grande conséquence.
On peut voir, dans cette seconde attitude, une précaution, gênante ou non suivant le cas. Il est des films, pourtant (et « L'Homme au crâne rasé » est évidemment du nombre) où le discours qui porte sur un « imaginaire indirect » pris en charge par la vie mentale du protagoniste sert à dévoiler l'ambiguïté fondamentale du cinéma comme langage : le film devient alors le lieu d'échange privilégié où l'imaginaire suggéré, puis vécu (par le personnage d'abord, puis par le spectateur qui le prend en charge à son tour) est objet et sujet d'une problématique rien moins que psychologique : le présent de l'œuvre, irréel ou non, qui devient de toutes façons la **réalité** du spectacle lors de son déroulement, repose alors, totalement **la** question où le cinéma prend naissance et vie. Mais qu'est-ce qu'un personnage de film ? Quel étrange statut le pose à la fois comme irréel (dans la fiction) et comme réel (l'acteur qui le transmet jusqu'à nous) ? D'où vient qu'on en puisse communément parler comme d'une personne réelle, avec sa psychologie, ses motivations, ses antécédents, même **si rien,** dans le film, ne semble justifier une telle interprétation ? Sans doute aura-t-on beaucoup de mal à faire admettre qu'un personnage n'est

jamais qu'une **ombre portée**, de même qu'on a beaucoup de mal à faire admettre (ce qui est pourtant l'évidence) que le mot Swann n'est, précisément, qu'un mot. Ici, encore se manifeste avec force le double jeu « ontologique » du cinéma, son « comme si » fondamental : cinéastes et spectateurs jouent la plupart du temps ce double jeu, sans le remettre en cause autrement que par d'assez dérisoires effets de distanciation, facilement répertoriables. Certains, comme Hitchcock, qui joue, lui, franchement le jeu de l'identification (nécessaire au fonctionnement du suspense) en avouent d'emblée le rôle fonctionnel, instrumental, à l'intérieur du récit : un personnage est une sorte de piège à cristallisations, élément indispensable d'une série de transferts et de relais de type essentiellement émotionnel. Le rôle du cinéaste est ainsi de créer des mécanismes de fascination chargés d'aliéner, une heure et demie durant, la liberté du spectateur : le mot « fin » est la clôture institutionnelle de cette fascination et, parfois, dans les œuvres dites « ouvertes », son prolongement sur un plan affectif, ou moral, ou strictement interrogatif (« Les Oiseaux »). (2)
Il va sans dire que nul cinéaste ne saurait renoncer à l'utilisation, même partielle, des mécanismes de fascination, sans risquer du même coup la dissolution organique de son discours dans une sorte de zone franche de non-communication absolue. Du reste, tel propos serait sans doute impossible : la fascination naît sur l'écran du rapport instauré entre mouvements et immobilité, ombres et lumières, durée plus ou moins grande des plans, éléments auxquels recourt tout cinéaste. L'ennui même peut être générateur de fascination : le rôle du cinéaste est donc ainsi d'organiser et de doser ces mécanismes, plutôt que de les refuser ou de s'y soumettre en bloc. Le trop, comme le pas assez, se heurte au même écueil, celui de l'entropie.
Un même dosage, entre participation et recul, est requis en ce qui concerne le « personnage » : trop d'adhésion entraînant l'aliénation, trop de recul l'inintérêt. Cela ne vaut que pour la « fonction » du personnage, non pour son statut. Ce statut est celui du fantôme, au sens où Madame du Deffand disait qu'elle n'y croyait pas, mais qu'elle en avait peur. Que ce soit donc à un fantôme célèbre d'en fournir la première — et splendide métaphore : Nosferatu, au petit jour, tué par le chant du coq, **s'efface** à la croisée, jusqu'à disparaître de l'image, rendue à une absence qui est la fin du récit. Il convient de ne pas lire telle image à sens unique : le récit exige la mort de Nosferatu (comme il exige la mort, ou l'abolition, de tout personnage de fiction), mais la mort de Nosferatu réclame, plus impérieusement encore, celle de la fiction qui semblait l'avoir fondé. Quarante-trois ans plus tard, une autre mort fictive, plus violente, reprend ce sens et le précise : la déflagration qui « souffle » littéralement Ferdinand de l'écran, dans « Pierrot le fou » indique, plus clairement que jamais, la seule « réalité » du film, celle de la toile blanche (ici bleutée), où naissent et meurent, dans le même mouvement, ceux que l'on s'évertue à appeller les « héros » des films. Leur existence, précaire et absolue, ne participe pleinement ni de l' « imaginaire » (ils sont là, sur cette toile, visibles à tous), ni du « réel », prisonniers d'un rectangle **plat** qui les supporte et les protège. Il n'y a ni réel, ni imaginaire, ni surtout l'idée très bourgeoise du mélange inextricable de l'un et l'autre : simplement la mise face à face, dans une salle obscure, d'une réalité quotidienne (celle du spectateur), et de la réalité d'une œuvre. L'imaginaire, si l'on y tient, n'étant que les relais multiples et pièges émotionnels où se grisent les spectateurs : relais et pièges prévus et disposés par l'œuvre, mais désormais extérieurs à elle, tribut social et poétique de son aventureuse survie. La façon radicale dont « meurent » Nosferatu ou Ferdinand trouve un répondant plus rare dans certaines « naissances » à l'écran. La plupart du temps, lorsque les films commencent, les personnages **sont là,** sans qu'il soit davantage nécessaire de légitimer leur présence. Ici encore, cependant, le célèbre cercueil du vampire offre une image poétique et ambiguë : le comte Orlok repose le jour durant dans sa boite oblongue emplie de terre nourricière, dont seule la nuit le délivre. Terre nourricière de tout récit, origine nocturne qui ne trouvera son accomplissement que dans le faux jour de la salle, c'est comme l'écrit Claude Ollier à la fin d'un texte admirable : « Il suffit de clore à demi les paupières, comme au cinéma quand on est trop très de l'écran... Mabuse en oripeaux de colporteur propose en hâte ses faux bijoux aux volets clos des ruelles, Nosferatu fébrile malmène son cercueil sous la grande porte de la cité. » (3)
C'est aussi ce sommeil, cette nuit, que cerne Maurice Blanchot au terme de « L'Espace littéraire » : « Dormir est l'action claire qui nous promet au jour. Dormir, voilà l'acte remarquable de notre vigilance. Dormir profondément nous fait seul échapper à ce qu'il y a au fond du sommeil. Où est la nuit ? Il n'y a plus de nuit. » Là réside « le centre caché de tout », cité par Burch dans son dernier texte. Centre caché d'où surgit lentement, comme une émergence des fonds les plus lointains du monde « sans soleil », l'étrange aventure de Govert Miereveld à nous contée par André Delvaux dans « L'Homme au crâne rasé » (œuvre dont l'appartenance blanchotienne, précisément, mériterait à bien d'autres égards étude à part). (4)
Car dès que Govert apparaît à nous, c'est sous la forme d'un visage assoupi. Ce visage aux paupières closes, gommé de toute expression, indique autre chose qu'une soumission au rêve ou qu'une passivité naturelle : il est comme la trace d'une origine obscure, le masque indéchiffrable d'un secret que le film entier va approcher et fuir, en un mouvement lent, fluide, obstiné, d'une pureté, dans la modulation tragique, comparable seulement à la « Gertrud » de Dreyer, ou aux « Kindentotenlieder » de Mahler. (5)
Puis l'homme se réveille, situé dans un milieu familial précis : il est marié, a une petite fille. Des fruits qui pourrissent sur un meuble, des gros plans d'objets, du sucre qui fond dans une tasse de thé, quelques bruits, précis et lointains à la fois, établissent un espace familier et étrange, où la disposition des éléments visuels et sonores ne semble là que pour voiler une manière d'absence, difficilement nommable, qui tient de la distraction et de la rêverie. L'idée qui prime est celle d'engourdissement, d'état moyen entre veille et sommeil.
Le film pose d'emblée un **climat,** une absence, un appel confus, que son déroulement ultérieur enrichira et développera, à mesure qu'en apparaîtront les divers thèmes formels, en trois larges séquences et un épilogue. Ces trois séquences, entrecoupées d'ellipses importantes, diversement mesurables (l'une d'une dizaine d'années), sont une variation spatiale et temporelle autour d'un **manque** : entre le désir et son objet, entre cristallisation et dégradation. Ainsi, par-delà la richesse « littéraire » puisée dans le roman de Johan Daisne, c'est, tout autant qu'une thématique, une **forme** qui est là envisagée. Car si un tel film contraint évidemment, quelque précaution qu'on y mette, à la « critique de scénario », ce n'est pas, comme il advient souvent, dans la seule mesure où s'y déploie une activité d'illustrateur : activité fort éloignée des préoccupations profondes de Delvaux. C'est dans la mesure, au contraire, où le scénario est **déjà l'architecture** sensible du film, support et fondement de ses variations plastiques (fonction **moderne** du sujet : par un système esthétique personnel, Delvaux rejoint ici Skolimowski et ses trajectoires d'objets, Bergman et ses fictions autodestructrices, ou le dernier film de Dreyer où se constitue comme jamais auparavant une temporalité propre du récit cinématographique). (6)
Le scénario est une construction logique où chaque détail renvoie au Tout, la Totalité à chaque détail : quelque coupe que puisse pratiquer le critique pour en vérifier la cohérence interne rencontrera la preuve microcosmique de cette cohérence, à l'intérieur de chaque séquence, ou dans le rapport d'une séquence à l'autre. Il ne s'agit pas d'opposer cette logique de l'œuvre à celle de la vie, mais de constater ici une minutieuse opération de bouclage du sens comparable à celle que Jean Ricardou observe dans l'écriture : « Loin de se servir de l'écriture pour représenter une vision du monde, la fiction utilise le concept de monde avec ses rouages afin d'obtenir un univers obéissant aux spécifiques lois de l'écri-

1

2

1. « PERSONA » DE INGMAR BERGMAN : LIV ULLMAN. 2. « LILITH » DE ROBERT ROSSEN : PETER FONDA ET WARREN BEATTY.

ture. » (7).
Le jeu de miroirs et d'abymes où l'écriture littéraire se dédouble et se conteste, depuis Roussel, trouvera ici un répondant original dans ce qui a été nommé plus haut un « imaginaire indirect », apparemment porté au crédit du personnage de la fiction, Govert (sans toutefois, ce qui est d'importance, que cet imaginaire soit reproduit dans « L'Homme au crâne rasé » par les procédés rhétoriques de la subjectivité : sont donnés à voir, dans le même temps, regardeur et regardé, le glissement à l'impression subjective étant confié au seul morcellement de l'espace — et à ses interférences avec l'espace sonore (8) —, comme il apparaît de façon particulièrement troublante dans l'une des grandes scènes-charnières du film, celle de l'autopsie au bord de l'Escaut). Mais cet imaginaire, comment se dévoile-t-il à l'intérieur d'un espace fictif ? Le cinéma a depuis longtemps supprimé les signaux rhétoriques indiquant le passage d'une réalité à une autre (rêve, souvenir, fantasme, prémonition) : Delvaux, comme Buñuel dans « Belle de jour », procède par infimes déplacements et rappels, se ménageant **une seule** rupture brutale (celle du « meurtre ») et dès lors indéchiffrable ; à l'exception de cette rupture, l'imaginaire est absence, éloignement, distance : il est cet espace que tout désigne comme normal, encombré d'obstacles bénins, et qui pourtant empêche Govert de remettre à Fran le volume relié, après qu'elle a chanté, précisément, la « Ballade de la vraie vie » (9).
Dès lors, dans « cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre » (Nerval), ce que poursuit Govert, ce n'est pas, ce ne peut-être l'objet sans cesse fuyant de son désir (cf. la disposition des deux corps, « gisants » sur le lit, dans la longue scène de la chambre) c'est son désir lui-même et pour lui-même, médiatisé par Fran : aussi bien n'est-elle « irréelle », ou « poétique » que dans la distance qui la refuse, qui l'instaure en fétiche, puis en fantasme. Métaphore de l'impuissance, et de la castration (cf. « Vertigo »), moment aussi où le cinéma se regarde et s'appréhende lui-même, établissant un identique rapport de dérobade entre le rêveur et l'objet rêvé, entre le spectateur et le spectacle qui le comble et qui le frustre. Rapport brisé au bord d'un gouffre, dans « Vertigo », ou dans « Lilith », interrompu ici par le retour, au terme d'une dégradation « sociale » (10), à une réalité que tout désigne à nouveau comme stable (fabrication « documentaire » du tabouret) mais que l'imprécision du lieu (clinique ? prison ? asile ?) rend tout aussi suspecte — et tout aussi vraie — que celle qui l'a précédée. Le film prend ainsi à rebours le chemin du fantastique. Le mirage, la chimère poursuivie tout au long d'une mélancolique errance ne peut qu'ouvrir à nouveau sur un vide antérieur (du sommeil, de la page blanche, de l'écran blanc) : « Mon cher et subtil confident, j'ai reconnu trop tard qu'en effet ce sphynx n'avait pas d'énigme : je suis un rêveur puni. » (Villiers de l'Isle Adam : « L'Eve future »).
Sphynx sans énigme, rêveur puni : ici s'opère la rencontre idéale entre spectateur et personnage de fiction, tandis que le film apparaît comme la métaphore réalisée de son propre projet.
La fiction, pourtant, et a fortiori la fiction incarnée qu'est un film, est la forme ultime de ce qui ne saurait être dit autrement que par elle. Forme nécessaire, qu'aucun discours ne peut impunément « doubler » sans risquer de laisser perdre un « résidu » qui peut être, en bonne logique, l'essentiel même de l'œuvre. Une lecture aussi fragmentaire d'un film aussi riche que « L'Homme au crâne rasé » a donc pour inconvénient premier de perdre assez rapidement de vue l'objet de son discours, la réalité du film lui-même. Mais il ne s'agit point là d'une critique, seulement de quelques réflexions marginales portant sur un exemple précis qui a le mérite de mettre au clair certaines interrogations fondamentales du cinéma d'aujourd'hui. Ce cinéma dénonce la forme la plus pernicieuse de l'illusion réaliste, qui avait pour fonction sociale d'apprivoiser toute œuvre en figeant une fois pour toutes son rapport au monde. Ce que dit Ricardou, encore, dans sa lecture du « Sorcier ajourné » de Borges, nous permet ici de clore ce texte par ce qui l'a ouvert : « En d'autres termes, si la littérature et la critique réalistes s'acharnent à distinguer nettement les scènes « réelles » et les scènes « virtuelles », c'est qu'en leur opposition même réel et virtuel définissent l'intégrité du quotidien. Forçant irrécusablement le lecteur à confondre virtuel et réel, « Le Sorcier ajourné » réussit la démonstration scandaleuse par laquelle tous les réalismes sont foudroyés : en la fiction, le réel et le virtuel ont même statut parce qu'ils sont l'un comme l'autre entièrement gérés par les lois de l'écriture qui les instaure. »
Nos « Sorciers ajournés » se nomment, donc, « Belle de jour », « Persona », « L'Homme au crâne rasé » (11) : par eux, l'accent, définitivement, n'est plus mis sur une fallacieuse distinction, mais sur un acte de lecture unitaire qui est le lieu de l'existence **réelle** du film. (A suivre). — Jean-André FIESCHI.

(1) Cf. « L'impression de réalité au cinéma », par Christian Metz, « Cahiers », nº 166-167.
(2) Les mécanismes de fascination (donc aliénants) d'Hitchcock servent généralement à créer la **terreur** (par quoi l'aliénation se sublime ou se libère) : ici, il rejoint le Bergman de « Persona ». Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'une terreur psychologique, mais d'une terreur « fondamentale », dont Edgar Poe est l'initiateur littéraire.
(3) « Sonorisation », in « Navettes », Livre à lire entièrement, il va sans dire. Collection « Le Chemin », Gallimard, éd.
(4) Notamment en ce qui concerne l'interrogation métaphysique qui s'y déploie, où l'espace de la beauté et l'espace de la mort sont l'avers et le revers d'une **même** réalité.
(5) Ceci pour indiquer, trop brièvement, le caractère profondément musical de l'œuvre : au niveau du jeu des durées, comme à celui du développement des « thèmes ».
(6) Le premier film qui ait traité l'idée de « dégradation » comme un support de variations formelles, et non dans un sens littéraire, est probablement « L'Ange bleu », auquel « L'Homme au crâne rasé » se réfère parfois explicitement : cf. le retour de Govert dans la salle de classe.
(7) In « Problèmes du nouveau roman », Collection « Tel Quel », Editions du Seuil. Il s'agit là d'un ouvrage essentiel, censuré par un trop explicable silence. La clarté et la lucidité avec lesquelles sont posés les problèmes critiques de la **lecture**, par un des romanciers les plus importants d'aujourd'hui (« La Prise de Constantinople ») bousculent trop d'idées reçues pour ne pas **gêner**. Par ailleurs, deux chapitres consacrés au cinéma achèvent d'en rendre la lecture indispensable.
(8) Qui constitue évidemment l'une des grandes réussites du film. Cf. entretien avec A. Delvaux, « Cahiers », nº 180, p. 62. La référence à cet entretien dispense d'ailleurs de nombreux commentaires qui ne feraient que le « doubler ».
(9) On trouve ici un type très particulier d'image « onirique », rappelant la scène de « La Nuit du chasseur » où Mitchum semble faire du surplace, au bas de l'escalier d'où fuient les enfants qu'il est censé vouloir poursuivre. Telles images prennent évidemment leur source dans une catégorie très universelle de rêves ou de cauchemars, celle où l'on ne peut fuir un danger pressant qui fond sur vous, ou bien où l'on ne peut atteindre un objet qui se dérobe sans cesse. Le fonctionnement d'« Alice » est également lié, en partie, à semblable archétype onirique.
(10) Le film permet évidemment une lecture marxiste assez fructueuse, basée sur les mécanismes de l'aliénation (aux deux sens du terme).
(11) Un autre accès de l'œuvre, rejoignant ceux esquissés ici, serait livré par l'analyse des différents rituels, de plaisir ou d'horreur, qui la jalonnent : le couple massage capillaire-autopsie est le plus clair, mais il en est d'autres.

DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN (L'Homme au crâne rasé). Film belge de André Delvaux. **Scénario :** Anna de Pagter et André Delvaux d'après le roman de Johan Daisne. **Image :** Ghislain Cloquet et Roland Delcour. **Montage :** Suzanne Baron et R. Delferrière. **Décors :** Jean-Claude Maes. **Interprétation :** Senne Rouffaer, Beata Tyszkiewicz, Hector Camelynck. **Production :** B.R.T. - M.N.O.C., 1965. **Durée :** 1 h 30 mn.



« VERTIGO » DE ALFRED HITCHCOCK : JAMES STEWART ET KIM NOVAK.

D'une jeunesse à l'autre: classement élémentaire de quelques notions et jalons

par Michel Delahaye

1 Petit bilan pour avant

Aux débuts du cinéma, on s'y permettait tout. L'encroûtage vint plus tard : paradoxalement, après que l'adjonction du son avait fait du cinéma un art complet. Le prodigieux infirme allait devenir un athlète paresseux.

Dans les années 40-55, l'encroûtage est maximum. En Europe tout au moins, car en Amérique (tout se passant comme si les mêmes limitations se faisaient là fécondes contraintes) le cinéma s'était surpassé — qui par ailleurs était devenu le moyen d'expression par excellence de toute une civilisation. En Europe, donc, seuls quelques grands continuent de se manifester (peu, d'ailleurs, ou avec difficultés). Pour le reste, le cinéma n'est plus que recettes. Trucs et trucs. Socialement : une maffia de techniciens-fonctionnaires. Souveraine. Impénétrable.

Mais déjà en 45-50, un premier choc est provoqué par le néo-réalisme italien (indépendamment de ses qualités intrinsèques), et Rossellini, qui s'en détache, aura une certaine influence. Ajouter, chez nous, deux solitaires hirondelles : le « Farrebique » de Rouquier et « Les Dernières Vacances » de Roger Leenhardt.

A cette époque aussi, un critique écrit comme aucun autre n'avait fait : notre père à tous, André Bazin. Et sous Bazin, les déjà jeunes « Cahiers » commencent (1951) leur œuvre. Ils seront le moteur du deuxième et plus grand choc : la Nouvelle Vague qui s'épanouit en 59 avec Rivette, Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, de Givray, que rejoignent aussi Rozier, Demy.

Entre temps, pâture pour bons augures, quelques oiseaux rares ont survolé les choses en formation détachée : Antonioni, Bergman, dont on découvre les premiers films entre 50 et 55, Varda (« La Pointe courte », 1954), Astruc (« Les Mauvaises Rencontres », 1955). Franju et Resnais, de leur côté, ont dominé le court métrage.

En 1958 était aussi apparu un capital catalyseur : Jean Rouch, dont on découvre « Les Maîtres fous » et « Moi un Noir ». Capital, car il est par excellence le produit et le moteur d'une certaine technique. Disons en bref : la miniaturisation et l'affinement (caméra portée, pellicule sensibilisée, son capté au nagra) qu'il est le premier à manier totalement. Peu à peu on réalise que le temps s'est allongé (on peut filmer plus tôt et plus tard), l'espace aussi (on se déplace mieux), tandis que se sont réduits les impedimenta donc les prix. Le matériau et le matériel précèdent ou suivent la sensibilité du temps : on veut tourner ce qui vous plait, comme et quand ça vous plat.

Mais Rouch est aussi le produit et le moteur d'une certaine morale. Ethnologue, il étudie les hommes, puis se sert du cinéma comme un moyen de cette étude, et le moyen devient moyen d'expression : une technique et un art. Or, ethnologue, Rouch était déjà un



Eustache : Le Père Noel a les yeux bleus (Léaud)

homme chez qui la technique de l'approche était obligatoirement une morale de l'approche. Car si vous agissez de travers avec les gens que vous voulez étudier, il n'y a bientôt plus aucune étude possible. Moralité, efficacité, beauté se garantissent l'une l'autre.

Ce n'est pas un hasard si la Nouvelle Vague naissante se reconnaît dans cet ethnologue et ce Rouch : il lui fait découvrir ou redécouvrir un certain nombre de choses ayant trait à la nature et au bon emploi du cinéma.

On allait aussi découvrir ou redécouvrir que l'expression du réel n'a de beauté-vérité (et d'universalité) que si l'on accepte ce réel comme daté, situé, bref : particularisé. Autre remise en cause de ce cinéma de la sclérose basé sur toute une hiérarchie des conventions, catégories, figures définissant la pseudo-universalité d'un certain réalisme et d'un certain « langage ».

Un film d'avant qui vient de ressortir maintenant nous donne un bon exemple : « La Marseillaise » (1937) de Renoir, dont aujourd'hui certain nombre de critiques ont regretté qu'on y parle une drôle de langue : le « comique-marseillais ». Toute une conception trahit ici sa survivance, et toute une autre révèle sa permanence : celle qui veut qu'on respecte les êtres dans leur vérité humaine, historique, géographique. Bref: toute une morale et toute une technique de la vie — et du son en particulier, élément décidément explosif, que nous retrouvons toujours en première ligne (noter la façon dont se recoupent sur le son les deux tiers des « Entretiens » publiés par les « Cahiers ») dans toutes les aventures du cinéma vivant.

Par ailleurs, un Renoir comme un Dreyer (pour ne prendre qu'eux) avaient très tôt su jouer, et du son, et de l'improvisation, et de l'interprétation non professionnelle. Cela nous amène

à remarquer que, s'il y a bien l'ancien et le nouveau cinéma, il y a surtout (comme dit l'autre, en l'occurrence Boulez, parlant de la musique) le bon et le mauvais. Et du coup, il faut noter que la Nouvelle Vague ambitionnait, non tant de rompre que de renouer (par-dessus la sclérose) avec l'ancien. Simplement, l'apparition en 1959 d'un cinéma qui se présentait dans le même état où l'eût amené une progressive évolution, cette apparition soudaine devait faire figure non d'évolution mais de révolution.

Il se trouve par ailleurs qu'avec Rouch et Godard c'en était bien une.

2 Petit bilan pour maintenant

Le Jeune Cinéma d'aujourd'hui est l'héritier et le continuateur des mouvements susdits, dans sa technique et sa morale (dont le respect de la réalité). Et il veut ouvrir ou rouvrir le cinéma à tout le réel, et à tous les modes ou techniques d'appréhension du réel. Ainsi vont de pair chez lui la volonté de refléter, interroger ou violenter ce monde. Bien sûr, à l'intérieur de cette commune volonté, chacun (plus ou moins lié à certains courants ou affinités nationales ou culturelles) suit son génie propre.

Pour tenter un classement, on pourrait dire qu'il y a en gros, d'une part les réalistes, de l'autre les métaphoriques. Mais on risque de s'engager, à suivre cette voie, dans une opération sans fin. Je me borne donc à citer dans l'ordre quelques noms de gens, réalistes, ou métaphoriques, ou les deux :

Bernardo Bertolucci, Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, André Delvaux, Adrian Ditvoorst, Jean Eustache, Gilles Groulx, James Ivory, Claude Jutra, Jean Pierre Lefèvre, Francis Leroi, Dusan Makavejev, Luc Moullet, Pier Paolo Pasolini, Pierre Perrault, Glauber Rocha, Evald Schorm, Jerzy Skolimowski, Jean-Marie Straub, Istvan Szabo.

Par ailleurs, ceci constituait bien un essai de classement. Et un essai de classement vaut de toute façon mieux (comme dit l'autre, en l'occurrence Claude Lévi-Strauss) que pas de classement du tout.

Mais nous aurons transformé cet essai si nous trouvons entre ces gens ne serait-ce qu'un point commun. Or il semble bien que tous traduisent, à leur fort diverses façons, quelque chose de commun : un certain malaise de l'inconfort (divisés, tendus que nous sommes aujourd'hui entre deux états et deux mondes), état second dans lequel nous nous définissons par notre impuissance à pouvoir relier les choses, donc les dominer. De ce cinéma de l'inquiétude et de l'impuissance, Antonioni et Bergman furent les annonciateurs.

Or, l'ancien cinéma (celui dont nous avons parfois la nostalgie — autre forme d'inconfort) était un cinéma de l'accord. Dans l'acceptation de ce monde, mais aussi et même dans la dénonciation de ses imperfections. Car dans ce monde (orienté, pourvu d'axes et d'amers, où l'on pouvait se reconnaître), on pouvait s'exprimer, jusque dans le désaccord, en fonction de certaines certitudes, déboucher sur une certaine plénitude, une certaine euphorie. De cet ancien cinéma on dit parfois (dans une expression qui vise à rendre et sa technique et sa morale) que c'était un cinéma de la transparence (à quoi s'opposent bien sûr les diverses opacités d'aujourd'hui, dont celle du tain qui transforme les vitres en miroirs), et l'on dit aussi qu'il était un cinéma de l'innocence — et tout se passe en effet aujourd'hui comme si l'on ne pouvait pas faire d'œuvre qui ne mette en jeu le pourquoi et le comment de ce faire et de cette œuvre.

Mais justement parce que les choses s'enroulent ou se déroulent suivant de malins principes qui toujours nous surprennent et prennent en défaut les inattentifs et les incurieux, on voit aussi naître, d'une part un cinéma de l'aisé malaise, où s'expriment tous ceux qui s'installent dans les signes extérieurs de la modernité, qui suivent les sens uniques de la progressivité et qui ont la mauvaise conscience un peu trop à la bonne (voir « Loin du Viet-nam ») ; et d'autre part on voit poindre un autre cinéma qui, déjà, traversant le malaise, annonce l'âge de son dépassement. De cet âge, voici peut-être quelques signes.

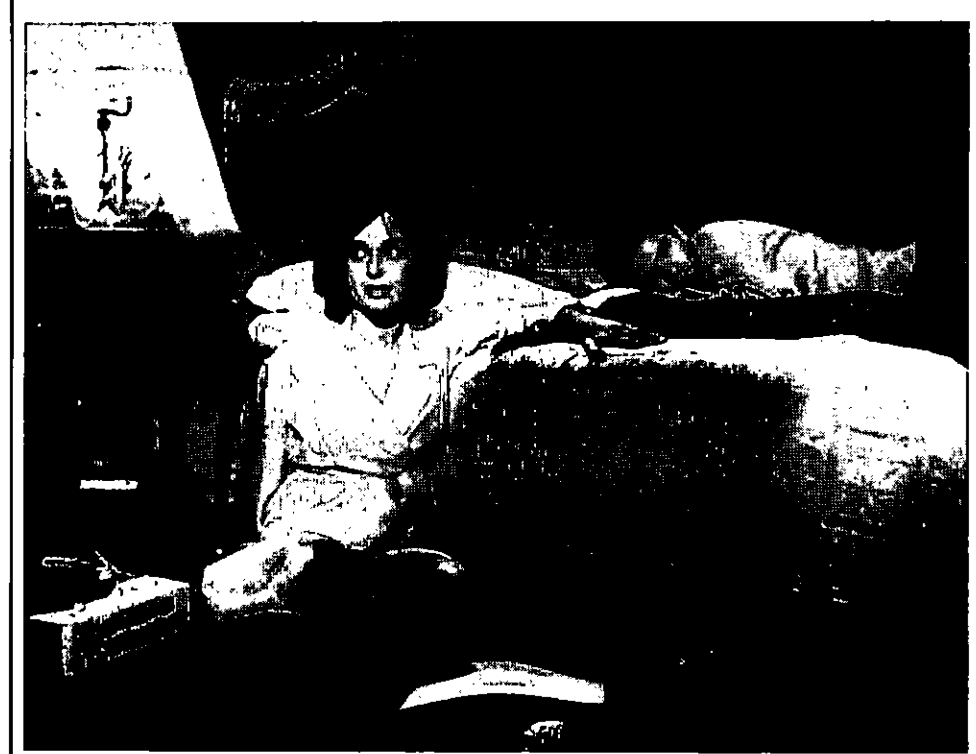
Il y a le cas Demy. Tout se passe comme si Demy n'agissait qu'en fonction de la possibilité pour le cinéma d'être (redevenir ?) un art euphoriquement et naturellement populaire. Mais la réalité (l'ici et le maintenant) où ce cinéma doit bien tenter de s'insérer, fait éclater une contradiction entre les termes mêmes par lesquels il tente de se définir. Ainsi, dans cet inconfort second où il se trouve, et au terme d'une démarche inverse de celle du cinéma moderne, le cinéma-Demy se trouve assumer, et la modernité, et le dépassement (classicisme ?) de cette modernité.

Il y a le cas Eustache. Chez lui, (à partir de la solide assise de ceux qui partent dos au mur) la conscience d'une réalité lourde, complexe et malaisée est filtrée par un objectif absolument pur de tout miroitant double jeu. Comme par hasard, ce cinéma est généralement ressenti comme très provocant et très dérangeant.

Et il y a le cas Moullet, dont la portée est de taille. Parti, lui, de la table rase des valeurs crevées, il élabore comme une euphorie de l'arrasement, qui s'épanouit dans un cinéma hautain, ubuesque et familier. Dans un monde gauchi, le regard torve a toutes les chances d'être le plus juste. Et le regard de Moullet a saisi, entre autres choses, que ce monde de l'accumulation (des richesses, des pauvretés, des problèmes) était tout simplement construit sur le modèle du plus explosif des gags. Donc, d'une part, une fois franchi un certain seuil, la somme de toutes ces absurdités vire au comique. D'autre part et inversement, le comique sera la « grille » la plus adéquate pour déchiffrer ce monde. Mais au-delà de ce premier stade à double détente que définit assez bien « Brigitte et Brigitte », on débouche (« Les Contrebandières ») dans un monde où tout peut se passer comme si l'on n'avait plus de problèmes et qu'on se trouvait devant l'obligation, histoire de vivre un peu, de s'en réinventer.


Moullet . Brigitte et Brigitte (Descombes, Vatel).

Il se trouve aussi que le système Moullet (qui écrivit un article sur le cinéma comme reflet de la lutte des classes) représente, économiquement



Bertolucci . Prima della rivoluzione (Asti, Barilli).

parlant, un autre curieux cas.

3 Une certaine économie

Le Jeune Cinéma est fait par une génération pour qui le cinéma représente le moyen le meilleur et le plus normal de s'exprimer. Mais si l'idée d'en faire va de soi, le faire, lui, non. Pour ce, il faut pratiquement (et surtout en France) être bénéficiaire de l' « Héritage ». Soit au sens précis du terme (fortune personnelle), soit au sens large (ensemble des avantages directs ou indirects dont a bénéficié celui qui a eu derrière lui la « famille »). Ce temps de la matérielle assurée étant aussi celui de la vacance de l'esprit pendant lequel on peut, entre autres choses, étudier, nous en venons par là à la composante culturelle dudit « héritage » qui réside essentiellement (indépendamment de la nature et du niveau des études) dans les possibilités de contacts et d'imprégnation culturels et sociaux dont on bénéficie.

Si j'ai mentionné ceci, c'est qu'aujourd'hui les « héritiers » eux-mêmes (dans un effort assurément généreux quoique naïf et brouillon) n'arrêtent pas de parler de ces choses. Suivons-les donc sur ce dangereux terrain pour signaler une curieuse concordance. A savoir que, de tous ceux qui font un cinéma expressément politique (étant entendu qu'il y a là une des passionnantes dimensions de toute une part du jeune cinéma), il n'en est aucun qui ne soit un « héritier », au moins au sens large et parfois au sens précis. Inversement, chez les « non-héritiers » (si on entend par là ceux qui participèrent hasardeusement à l'héritage, plus ceux qui n'y participèrent pas du tout et qui dans tout le cinéma récent sont au nombre de deux), il n'en est aucun qui se soit engagé dans cette voie.

Mais la constatation une fois faite, à toutes fins utiles ou amusantes, il vaut mieux abandonner ce terrain. De toute façon, de part et d'autre du fossé qui sépare les héritiers des non-héritiers (tous deux borgnes mais pas du même œil), les uns n'ont pas la lucidité et les autres, la sérénité qui permettraient de bien parler de ces choses.

Cela dit, il se trouve que, par rapport aux pays de l'Est d'une part (où celui qui a fait l'école de cinéma aura toutes les facilités mais où celui qui ne l'a pas faite n'a aucune chance de jamais entrer en cinéma), par rapport à certains pays de l'Ouest d'autre part (Allemagne, Angleterre, et désormais Amérique, où, en dépit et à cause d'un système richement perfectionné, toute activité en ou hors système se voit finalement stérilisée), il se trouve qu'en France, où il est généralement plus difficile de faire quelque chose qu'ailleurs, il est au contraire, tout compte fait, plus facile qu'ailleurs de faire du cinéma. Et ce, pour la raison que notre système atteint un degré d'anarchie, d'incohérence et de vétusté tel qu'il n'a plus la force de jouer pleinement son rôle stérilisant. Il est donc possible, à tout le moins, de le tourner. Ainsi se fait-il que les commandos ou francs-tireurs décidés (et ils sont plus nombreux et plus décidés qu'ailleurs, car la France est juste assez développée pour qu'ils aient quelques moyens, juste assez sous-développée pour qu'ils aient pris très tôt l'habitude de faire beaucoup avec pas grand-chose) sont en mesure d'opérer leurs actions subversives, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur. (Ayons ici une pensée pour Godard, le plus actif et le plus activiste, qui a beaucoup fait en paroles et en actes pour tout le jeune cinéma.)

Ainsi, le jeune cinéma comme état de fait, tend à miner tout le système traditionnel de production, distribution, exploitation. Dans l'immédiat, il est vraisemblable que cela va conduire à la catastrophe aussi bien le système que l' « antisystème » (et ne serait-ce qu'en raison de cette « inflation » que l'on sent déjà galoper), mais il est non moins vraisemblable que, par la suite, une « restructuration » pourra s'opérer.

Reste à voir dans quelle mesure l'événement « jeune cinéma » pourrait aussi contribuer à faire éclater un certain système culturel.

4 Une certaine culture

Que le cinéma soit à peine reconnu et toujours pas respecté, c'est à la fois sa gloire et sa croix. Alors que devant une pièce de théâtre, un livre, un tableau (arts respectés car anciens) on reconnaît généralement au départ qu'il s'agit là d'objets culturels à examiner comme tels avec bienveillance, devant le cinéma, par contre (se conjuguant la peur d'être dupe et le complexe de supériorité), les fausses questions surgissent.

Devant un tableau comme celui des godillots de Van Gogh, personne ne se pose des questions incongrues du genre : « Pourquoi des godillots » ? ou « Les godillots sont-ils de l'Art » ? ni ne prétend examiner les problèmes techniques, psychologiques ou politiques de la cordonnerie. Devant le cinéma, par contre, c'est exactement ce que tout le monde s'arroge le droit de faire.

Mais quand je dis « tout le monde », je veux parler en fait du demi-monde, ou monde des demi-cultivés (comme l'autre, en l'occurrence Pascal, disait les « demi-habiles »), tranche sociale qui va des étudiants aux chefs d'Etat, en passant par les agrégés, les prix de littérature et les rédacteurs de « Tel Quel ». Ce monde n'admet grosso modo le cinéma qu'à partir de l'opération « ressemblance » (affinités avec tel processus de narration littéraire) ou de l'opération « récupération », qui consiste à couper le cinéma en tranches pour en mieux digérer les morceaux. Diviser pour régner. Autrefois, c'était l'analyse à partir de la fameuse « grammaire », aujourd'hui c'est l'analyse à partir d'une certaine linguistique — alors que le cinéma, justement, n'est pas un langage, au sens précis que la véritable linguistique a pris la peine de donner à ce terme. Notons pour finir la catégorie des « masochistes » qui, d'avance résignés à tout, vous disent que oui, bien sûr, le cinéma c'est l'avenir, puisque la civilisation moderne est (soupir) la « civilisation de l'image ». Et il est curieux de voir comme ce faux respect de l'image va de pair, ici comme ailleurs, avec la véritable ignorance du son.

Méprisé par ces Kulturels (mais il faudrait peut-être sérieusement chercher à quels modes de vision et de pensée,

innés ou acquis, peuvent répondre de telles incompatibilités), le cinéma par contre ne fait aucun problème pour ceux qui sont en deçà ou au-delà des formes traditionnelles de la culture.

Il y eut, d'une part tous ceux qui acceptaient le cinéma comme spectacle (et acceptaient par là sans pleinement le savoir un art qui ne se savait lui-même pas pleinement tel), d'autre part, le petit groupe de ceux qui l'acceptaient tout uniment pour l'art qu'il est. Aujourd'hui le premier groupe, dans son désarroi, est en pleine et féconde évolution, tandis que le second s'est étendu à toute une génération qui est venue à la vie par le cinéma ou au cinéma par la vie, et pour qui il va de soi que le cinéma est culture et la culture, cinéma, bref : que le cinéma est l'expression par excellence des formes, savoirs, et sentiments de ce monde. (La chose est d'ailleurs vérifiable — s'il faut la vérifier — dès le niveau le plus immédiat : il n'est que de voir et relier les films des auteurs un peu plus haut nommés pour apercevoir qu'aucune autre discipline ne pourrait et de loin offrir une vue plus complète et profonde de tout ce qui se fait, se pense et se forme aujourd'hui).

Ici, le jeune cinéma comme état de fait, est l'un de ces nombreux facteurs qui aujourd'hui tendent à remettre en cause le système culturel admis, fondé sur la suprématie du fait littéraire, et dont tous les conservateurs, de droite ou de gauche, se font les farouches gardiens. Ceux-ci, d'ailleurs, reconnaissant tout de même à leur culture une part d'échec (assez grave, puisque tout se passe comme si le peuple n'avait pu ou voulu y accéder), proclament aujourd'hui (dans un effort lui aussi généreux mais peut-être naïf) la nécessité d'octroyer audit peuple la culture en question. Mais est-ce possible ? Est-ce souhaitable ? Est-ce par les intéressés souhaité ? Peut-on revenir sur ce paradoxal état de choses qui veut que, suite à la scission entre une culture de l'élite et une culture de masse (constituée par les formes dégradées de la première), les alphabétisés d'aujourd'hui sont davantage coupés du monde ambiant (et finalement moins cultivés) que ne l'étaient les analphabètes d'autrefois, riches de pouvoir puiser et ajouter au trésor collectif (qui survécut quelque temps à l'écrit) des arts et mythes populaires. Peut-être ne peut-on répondre, mais il faut poser la question, et il faut de toute façon constater que, depuis, seul le cinéma s'est montré capable de toucher immédiatement et généralement tout le monde, d'un bord à l'autre du fossé qui sépare les deux cultures.

Mais imaginât-on à partir de là quelque séduisante utopie d'un monde universellement accordé dans l'image-son, que les remous actuels nous en feraient revenir, à travers lesquels s'opèrent des modifications (du cinéma, du public — et de tout le reste), dont nous ne


Straub : Non réconciliés (Hargesheimer).

pouvons raisonnablement augurer une proche harmonie.

Reste que l'image-son — la discipline qui se trouve faire appel à des facultés laissées en friche, et répondre à des besoins laissés insatisfaits par la culture traditionnelle — est toujours le véhicule par excellence que tout le monde — par-delà les inévitables déphasages — pourra et voudra toujours emprunter. L'autre culture est déjà là — un aspect de cette mutation, « aussi importante que fut celle de l'imprimerle », dont parle Claude Jutra dans un film sur l'éducation intitulé « Comment Savoir ». Michel DELAHAYE.

Note pour d'autres précieux jalons.

Il y a quelqu'un qui fut et reste pierre de touche, pour la critique et le cinéma français : Jean Renoir, dont par ailleurs tous les films ont de tout temps comporté tout ce qu'il y avait mieux dans l'ancien cinéma et tout ce qu'il devait y avoir de mieux dans le nouveau.

Mais il n'en fut pas moins victime du système et du temps de la sclérose. Car revenu en France pour faire « French Cancan » (après la période américaine, elle-même suivie d'un film en Inde, « Le Fleuve », et d'un en Italie, « Le Carrosse d'Or »), il se vit en butte, comme ce devait être le cas plus tard pour « Le Caporal Epinglé », à l'immense force d'inertie de la machine et des machinaux, augmentée de l'action délibérée d'un certain nombre de cuistres. Car il leur fallait tenir cet intenable Renoir, lui apprendre enfin à distinguer ce qui « se fait » de ce qui « ne se fait pas ». Et s'il voulait divaguer c'était simple, efficace : on bloquait la machine. Mais entre temps, « Elena », plus insaisissable, avait réussi à se faufiler. De toute façon Renoir, décidé à trouver un meilleur terrain, allait d'un coup abandonner le système pour en fonder un autre : ce fut l'ahurissant coup de maître du « Déjeuner sur l'Herbe » et surtout du « Docteur Cordelier ».

Pas coup de maître pour tout le monde, bien sûr. Car le public ahuri s'abstint tandis que la critique (qui ne défendit jamais Renoir que pour des raisons extrinsèques — son « progressisme » — et qui, le chauvinisme s'ajoutant à l'incompréhension, avait éreinté systématiquement ses films américains) se lançait, plus jouasse que jamais, à l'assaut. Dernier épisode de cette lutte : « C'est la Révolution » que l'on mit Jean Renoir dans l'impossibilité pure et simple de tourner. La question Renoir, enfin, se trouvait réglée.

Bref : tout ce qui en France s'est trouvé lié de près ou de loin au système l'a honni et vomi, des producteurs aux critiques, sans parler des cuistres et oligophrènes de tous acabits.

Cependant, dès leur nº 8, et jusqu'aux récents 181 et 196, de part et d'autre des capitaux 34, 35 et 78 (spécial Renoir) où Rivette et Truffaut faisaient l'essentiel de la tâche, les « Cahiers » allaient de leur côté explorer l'homme et l'œuvre et récolter ainsi la plus étonnante série qui soit d'avis sensés sur la vie et sur le cinéma, action magistralement poursuivie par les trois Rivette télévisés sur « Renoir le Patron ». Mais l'aventure Renoir n'est pas terminée, et d'autant moins que, au sein de ces nouvelles orthodoxies qui risquent toujours de se créer, en ou hors jeune cinéma (quel domaine est à l'abri de l'éternelle menace du raidissement ?), Renoir est toujours celui qui choque et provoque, et aujourd'hui plus que jamais, où l'on veut de nouveau que les chevaux soient tout noirs ou tout blancs. Car Renoir est toujours l'homme de la progression contradictoire. Et de ce point de vue, les deux renoiriens de choc, également champions de ce genre d'équilibre qui consiste à se prendre et se reprendre sans cesse en défaut et en raison (jusqu'à trouver le provisoire équilibre de la justesse, base d'où l'on repartira en quête d'un même et supérieur niveau) sont sans aucun doute Jacques Rivette et Jean-Marie Straub.

Mais pour finir cette même rubrique, il faut dire aussi George Sadoul, un second père après Bazin, le seul critique qui savait mettre instantanément à la disposition de tout être et toute cause qui en avait besoin sa bonté et sa science qui étaient immenses.

Et il faut dire Henri Langlois, celui qui fit de la Cinémathèque Française le plus extraordinaire foyer de rayonnement cinématographique du monde, dans l'unisson réalisé de tous les anciens et jeunes cinémas. Et le fait est là : la cinémathèque est aujourd'hui le seul organisme dont la France puisse dire que l'étranger n'en possède pas l'équivalent.

Par ailleurs et pour terminer, la liste que j'ai faite tout à l'heure des jeunes cinéastes correspond à un certain choix qui est mien (et en grande partie nôtre) de ceux qui jusqu'à maintenant ont le plus et le mieux dit. — M. D.

Réflexions sur le Sujet (2) Sujets de non-fiction

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire du cinématographe on retrouve (1), à côté des pionniers pour qui cet instrument apparut d'emblée comme un moyen de divertir les foules dans un but lucratif, d'autres pour qui il apparut avant tout comme un moyen d'information (voire de propagande), un moyen d'éducation (voire d'endoctrinement). Pour Marey, à l'époque « archéologique », pour Lumière à l'époque « primitive », **il allait sans dire** que dans la caméra l'Homme avait enfin trouvé un instrument apte à capter, à enregistrer le « monde réel », que c'était là sa mission spécifique, sacrée pour ainsi dire : le cinéma se devait de faire progresser la Science, ce « grand idéal » (nous sommes au début du XXe siècle), de donner aux gens une nouvelle appréhension du monde.
Au début du parlant, c'est-à-dire à l'âge d'or du « documentaire » où s'épanouit cet idéal « vériste », le producteur et théoricien anglais John Grierson, a cru pouvoir tirer de la nature « réaliste » de l'image cinématographique brute (la seule qui avait, à ses yeux, droit de cité) une éthique définitive du phénomène filmique, considéré comme nécessairement « engagé » (comme on l'aurait dit une vingtaine d'années plus tard) : « L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé ». Ce credo de Grierson l'entraîne à condamner sans appel le tournage en studio, et à proclamer que lorsqu'un réalisateur meurt, il devient photographe.
Cette éthique, longtemps partagée par de très nombreux hommes de bonne volonté, a affecté sournoisement mais profondément l'évolution du cinéma, et ceci de deux manières. D'une part, elle a inculqué à un très grand nombre de réalisateurs de talent (surtout anglo-saxons, mais aussi italiens et français) la hantise de la **responsabilité sociale** (censée être plus impérieuse pour le cinéaste que pour les autres artistes en raison de la qualité « populaire » de son art et de sa nature « réaliste »), ce qui a eu pour effet de fausser souvent leurs rapports avec la matière cinématographique et d'émasculer leurs œuvres. D'autre part (et on le voit d'après la citation ci-dessus), l'éthique griersonnienne comportait une hiérarchie au sein même du film de non-fiction qu'elle prônait, une distinction entre « message » et « poésie » ; et ici nous employons à dessein un vocabulaire simpliste qui nous semble caractériser assez bien la vieille école documentaire, école qui, pour quelques œuvres de réel mérite, comme « Man of Aran » ou « Coal Face », a donné des centaines de films mièvres et insipides comme « Louisiana Story », ou ternes et pédants comme la plupart des films du GPO (que dirigeait justement Grierson). Or, nous voici dans le vif du sujet : pourquoi ces films du GPO nous semblent-ils aujourd'hui si mornes, si faux, si guindés ? C'est que, depuis une dizaine d'années, le concept de la non-fiction au cinéma s'est transformé du tout au tout, et ceci dans un sens qui nous semble éclairer parallèlement l'évolution du cinéma de fiction. Car, en fin de compte, les hiérarchies « sujet-traitement » de Grierson ne sont-elles pas les mêmes que celles d'un Autant-Lara, tout comme, d'ailleurs, celles d'un Dziga Vertov (jamais avouées pour des raisons évidentes mais parfaitement manifestes dans les dernières œuvres muettes) sont identiques à celles d'un Sternberg ? Et dans tous les cas, n'étaient-ce pas ces hiérarchies, ces compartimentations verticales, quelle que soit l'option qu'elles recouvraient, qui empêchaient cette fameuse fusion du « fond et de la forme » que Grierson croyait traduire dans ses écrits et dans ses films (mais que seuls quelques œuvres d'artifice et de fiction pures telle que « L'Ange Bleu », « M » ou « Zéro de Conduite » ont su atteindre à cette époque) ?
Nous avons déjà tenté d'indiquer (2) la manière dont aujourd'hui, au sein du film de fiction, tend à s'effectuer cette fusion, tellement plus complexe en fait que ce qu'un Grierson, ou même un Eisenstein ont pu imaginer, plus complexe précisément parce qu'il ne s'agit plus du tout d'une fusion « forme et fond », deux concepts qui n'ont plus de sens dans la perspective actuelle, perspective qui nous permet d'entrevoir l'existence d'une synthèse infiniment plus organique, fondée sur l'idée que « tout doit fonctionner à tous les niveaux », que la Forme est un contenu et qu'un contenu peut secréter des formes, idée qui est la clef de voûte de notre entreprise. Les sujets de non-fiction d'aujourd'hui ne diffèrent souvent guère de ceux des bons vieux documentaires : ce qui a changé, c'est le **fonctionnement** de ces sujets au sein d'un discours cinématographique devenu beaucoup plus protéiforme par l'introduction récente des dialectiques de matériaux et du jeu de rôles de la caméra, rendus possibles, eux, par certaines acquisitions techniques (caméras et magnétophones légers) et par certains élargissements du vocabulaire (réhabilitation du « jump-cut » et de certains « faux raccords »).

I

Nous allons donc essayer de voir comment fonctionnent, à l'instar des nouvelles formes de fiction, les sujets de non-fiction, ou tout au moins deux types de sujet qui nous paraissent les plus significatifs dans la conjoncture actuelle. Il s'agit, d'une part, du sujet de type **méditation,** et d'autre part de type **rituel.** D'emblée, nous devrons convenir que, l'un et l'autre pouvant revêtir des aspects extrêmement variés, pouvant même se confondre, notre classification est sans doute simpliste et arbitraire. Peut-être n'en sera-t-elle pas moins utile à quelques-uns.
Quoi qu'il en soit, pour nous aujourd'hui, la première manifestation réellement significative d'une forme « méditation », ce sont les premiers court métrage de Georges Franju. Voyons donc comment, au juste, « Le Sang des Bêtes » et surtout « Hôtel des Invalides » différaient des centaines de bandes issues de sujets apparemment semblables. Nous disons bien « apparemment ». Car en fait, ce que les bons vieux documentaires prenaient pour sujet, Franju le prend pour **thème,** et son sujet à lui seul est déjà un développement, ou plutôt une interprétation. En effet, les documentaristes de la « bonne vieille » école cherchaient une objectivité absolue devant le monde qu'ils filmaient : ils ne cherchaient qu'à rendre « beau et lucide » ce qu'ils filmaient, et pour eux, ce constat, aussi équitable pour l'esprit qu'il était agréable pour l'œil et l'oreille, était en lui-même sa propre justification. « Le Sang des Bêtes », par contre, et surtout « Hôtel des Invalides », n'étaient plus des documentaires dans ce sens objectif : c'étaient des films dont le propos était d'exposer des partis pris et des contre partis à travers la facture même du film ; leur forme était une méditation, leurs sujets étaient des **conflits d'idées** contenus dans le thème ; et, fait capital, de ces conflits sont nées des structures (3). Voilà résumée la grande nouveauté de ces deux films, qui allaient inaugurer toute une tendance du cinéma de non-fiction. Mais

par Noël Burch

comment fonctionnaient au juste leurs sujets ?

II

Le discours subtil de ce film somptueux qu'est « Hôtel des Invalides » se développe au sein d'une ambiguïté foncière : il peut être lu soit comme réquisitoire contre la guerre, soit, à un niveau plus ingénu, certes, mais parfaitement cohérent, et, pour beaucoup, parfaitement « naturel », comme un film patriotard (rappelons qu'il fut commandé et **distribué** par le ministère des Armées !). Le panoramique qui nous montre la constellation de médailles sur la poitrine d'une « gueule cassée », puis... l'horreur de sa défiguration, est manifestement un « syntagme » reversible, tout comme la trouvaille des



« Salvatore Giuliano » de Francesco Rosi

paroles de l'hymne guerrier apparaissant en sous-titres sur des féroces peintures de carnage militaire ; enfin, quoi de plus ambivalent que ce dernier plan des enfants de troupe qui s'éloignent tranquillement sous un ciel splendidement orageux. Sous l'angle historique, « Hôtel des Invalides » a apporté au cinéma « documentaire » une approche formelle jusqu'alors réservée (sous une forme généralement très édulcorée) au cinéma de fiction, tout en évitant de verser dans la thématique de la fiction comme l'a toujours fait Flaherty, avec des résultats souvent si désastreux (car, à notre sens, on ne saurait, dans le film de Franju, considérer le jeune couple de visiteurs comme autre chose qu'un fil conducteur quasiment mécanique qui participe de l'ambiguïté de l'ensemble, alors que le joli petit garçon dans « Louisiana Story » est bel et bien un personnage de fiction, quelque définition que l'on donne à ce terme).

Cependant, il faut reconnaître que « Hôtel des Invalides » conserve encore quelques attributs qui le relient à la fois au film de fiction et au documentaire classiques : l'unité des matériaux, l'unité de ton et de style et une relative continuité spatiale et temporelle (ce qui ne veut pas dire que ces unités ne sont pas articulées de manière fort habile et rigoureuse). Mais, déjà, « Le Sang des Bêtes » avait contenu l'esquisse d'un discours discontinu (ruptures de ton, de matériaux), et dans les deux films qui allaient suivre et qui sont, après « Le Sang des Bêtes », ses plus beaux, Franju a poussé plus loin ses explorations. Il s'agit de deux méditations biographiques, sur « Le Grand Méliès » et sur « Monsieur et Madame



« Vivre sa vie » de Jean-Luc Godard.

Curie ». Tous deux utilisent une alternance pratiquement inconnue jusqu'alors entre séquences jouées par des comédiens (évocations, reconstitutions), éléments iconographiques de toutes sortes et, dans « Le Grand Méliès », citations de films (en quoi il était le précurseur de l'émission « Cinéastes de notre temps » ; seul l'apport « direct », le « cinéma-vérité », manquait encore). Et dans ce dernier film, l'élément d'authenticité historique représenté par des objets et des documents iconographiques fut constamment présent à l'intérieur de l'élément artificiel (les « vignettes » jouées), au moyen d'une trouvaille surprenante mais parfaitement logique : ce fut le propre fils de Méliès qui tenait le rôle de son père. Enfin, cette présence s'intensifie jusqu'à ce que réel et artificiel se confondent totalement et que leur dialectique se « cristallise » quand la veuve de Méliès apparait au cours des derniers plans dans son propre rôle (4). Encore une fois, nous avons affaire à un sujet d'un type qui avait déjà servi souvent pour des films de quasi-fiction (comme ceux de Dieterle) et plus tard pour des documentaires du type « évocation iconographique » (le « Van Gogh » de Resnais) (5). Mais dans des contextes où la notion dialectique (au sens où nous l'entendons et l'avons maintes fois illustrée et définie) n'existait qu'au plus banal niveau de la facture, ces sujets ne pouvaient susciter que des structures à peine plus complexes que la simple récitation linéaire de hauts faits, organisée selon les principes de « l'inspiration littéraire » ou ceux de la notice nécrologique.

Il était normal qu'un créateur de l'envergure de Franju ne pût se confiner trop longtemps dans le court métrage sans courir le risque de stériliser son génie ; il est tragique que ce génie n'ait pas survécu au contact du cinéma de fiction. Mais si Franju le « documentariste » a connu de nombreux imitateurs, ses premiers courts métrages demeurent encore aujourd'hui uniques. Il est le seul, à notre sens, à avoir su créer, avec une matière entièrement préconçue, de véritables films-en-forme-d'essai, des méditations parfaites sur des sujets de non-fiction.

III

Cependant, au niveau du long métrage, une curieuse tentative dans le même sens a été faite depuis en Italie, toujours avec des matériaux préfabriqués (par opposition aux matériaux « aléatoires ») : il s'agit du film de Francesco Rosi, « Salvatore Giuliano ». Ici nous sommes peut-être moins en présence d'une méditation que d'une réflexion,

d'un équivalent cinématographique du « grand reportage » : c'est le pendant prosaïque des méditations poétiques de Franju. A partir d'un sujet à ramifications si vastes qu'elles mettaient en cause toute la structure politique et sociale de l'Italie contemporaine, Rosi, dans un moment d'heureuse inspiration (qui semble, hélas, devoir rester sans lendemain), a su bâtir un film dont la structure dérive très précisément de la nature labyrinthique du sujet. Vu de très haut, le film a (aussi) la forme d'un ouragan, si l'on veut bien nous concéder cette image un peu audacieuse : nous voyons défiler des fragments de bruit et de fureur, parfois présentés a-chronologiquement, souvent à peine compréhensibles (6) et presque toujours contradictoires à un niveau ou un autre ; et ces fragments semblent tourbillonner autour de « l'œil », le centre calme et vide de l'ouragan, autour, c'est-à-dire, de Giuliano lui-même, qui



Méliès dans la boutique de jouets Gare Montparnasse - « Le Grand Méliès » de Georges Franju

n'est jamais présent à l'écran qu'à l'état de cadavre. Bel exemple d'une métaphore qui passe intacte du plan du Sujet à celui de la Forme, et qui fonctionne pleinement aux deux niveaux. Tantôt le sentiment de la présence plus ou moins lointaine du Héros atteint au paroxysme de suspense (on nous dit que Giuliano est dans la maison qu'on voit là-bas, ou derrière cette porte), tantôt, il retombe presque à zéro lorsque les événements dépassent sa personne ; et ce mouvement constitue le principal facteur de tension-détente. Ceci n'est qu'une des nombreuses façons dont ce film diffère de toutes les reconstitutions historiques précédentes. Mais la différence fondamentale est peut-être celle-ci : en choisissant un sujet politique et d'actualité, puis en poussant le scrupule de l'objectivité beaucoup plus loin qu'il n'est coutume de le faire en pareil cas (ceux qui s'intéressent à des sujets politiques ont généralement ce que l'on appelle par euphémisme des opinions politiques, c'est-à-dire des partis pris), Rosi a doté ce sujet du pouvoir de susciter une forme. La démarche est fondamentale, même si la facture du film est souvent très académique, même si l'uniformité du matériau (les nouveaux rôles de la caméra n'interviennent ici qu'au second degré : l'emploi de la mère de Giuliano dans son propre rôle) et une certaine linéarité du récit nous paraissent des écueils parfaitement évitables aujourd'hui. Mais il ne faut pas oublier que ce film a été tourné lorsque « Marienbad » n'existait que sur le papier et que Godard n'avait pas encore réalisé « Vivre sa vie ».

IV

Justement, à partir de « Vivre sa vie »,



Chantal Goya et Jean-Pierre Léaud dans « Masculin féminin » de Jean-Luc Godard

c'est Godard qui de tous les hommes de cinéma a mené le plus loin des expériences de « forme-méditation ». On sait que, pour échapper au fonctionnement habituel et contraignant du sujet de film, il a suivi alternativement, et parfois même simultanément, deux voies distinctes : celle du sujet caché que nous avons examinée précédemment, et celle, précisément, du recours au sujet de non-fiction, c'est-à-dire à une méditation sur la réalité telle qu'il la voit. Godard est très souvent essayiste ou plutôt publiciste, mais dans un sens tout à fait nouveau et qui, à notre sens, n'est pleinement justifié qu'au cinéma. Car ici, peu nous importent les idées elles-mêmes, souvent plus que contestables : ce qui compte c'est la parade de ces idées, le spectacle qu'elles offrent, un spectacle irremplaçable, à la différence des idées elles-mêmes. C'est bien ce qu'on peut appeler un cinéma à idées, mais c'est surtout une démarche esthétique, un peu de la manière dont le « Baudelaire » de Sartre est une œuvre d'art, quelqu'opinion qu'on puisse avoir des idées qu'il exprime (et nonobstant les distinctions sartriennes entre art et littérature). Evidemment, lorsqu'on défriche un terrain si neuf, on ne récoltera pas toujours des fruits viables du premier coup : si « Vivre sa vie » doit sa grande réussite à un mélange très spécifiquement dialectique entre fiction et non-fiction, ni « Masculin féminin » ni certainement « La Chinoise » ni même le passionnant « Deux ou trois choses que je sais d'elle » ne sont des films aboutis (sans doute parce que de plus en plus expérimentaux) ; cependant, ils ouvrent la voie vers un cinéma auquel aspiraient il y a déjà longtemps des auteurs aussi différents que Feyder et Eisenstein, dont le premier rêvait d'adapter les « Essais » de Montaigne et le deuxième « Das Kapital » : un cinéma de méditation pure, où le sujet fournit la base d'une construction intellectuelle susceptible de devenir forme et même facture, sans pour autant qu'elle soit édulcorée ni altérée.

V

Nous avons dit que Godard a été plus loin dans cette voie que tous les autres **hommes de cinéma :** mais ce domaine est peut-être le seul où il ait été dépassé néanmoins, et ce par des auteurs beaucoup moins connus qui s'expriment, eux, par le moyen de la télévision. Nous allons prendre deux exemples, choisis non pas en raison de leur primauté écrasante, mais simplement parce qu'ils sont récents et représentatifs. Le premier est « Bruno » de Jean-Pierre Lajournade. En choisissant de

traiter le sujet de cette étrange émission **alternativement** dans ses ramifications psycho-sociologiques et ses ramifications intimes, métaphysiques, Lajournade a jeté les bases d'une forme assez cohérente, faite de « glissements » qui nous amènent tantôt vers un cinéma-vérité presque gênant à force de vraisemblance (il s'agit d'interviews entre le protagoniste et d'authentiques directeurs de personnel, interviews au cours desquelles l'acteur semble cesser complètement de jouer) tantôt vers un univers extrêmement (mais souvent maladroitement) stylisé (lorsque le jeune homme se débat, seul, ou devant sa jeune élève, avec les tourments intérieurs qui l'ont amené à abandonner sa licence de philo pour chercher le premier « job » qui lui tombera sous la main). Parfois ces glissements sont abrupts et associés à des ellipses brutales, parfois, au contraire, ils sont insensibles, comme dans les rencontres avec la jeune fille « snob », où stylisation et improvisation se mêlent de façon troublante (d'une manière générale, d'ailleurs, il est souvent difficile de définir exactement la nature des rapports entre caméra et personnages).

Une autre émission, encore plus récente, qui a utilisé des structures du même type issues d'un sujet assez semblable, fut une « dramatique » dans la série « Jeux de Société » animée par Danielle Hunebelle. Il s'agissait au départ d'un récit extrêmement rigoureux aux teintes kafkaïennes montrant un « justiciable moyen » aux prises avec les lenteurs et les absurdités de la justice française. Mais en faisant jouer leur propre rôle aux « gens de robe », les auteurs ont créé un climat de tension savoureusement ambiguë, du fait peut-être de la situation si particulière de ces êtres qui coexistaient avec des comédiens à l'écran mais dont nous savions (dont nous **sentions**) qu'ils y vivaient à un tout autre niveau, hermétiquement retranchés dans leur réalité effrayante. Si cette possiblité dialectique n'est guère exploitée au niveau du découpage par plans, en revanche, au niveau du découpage par séquences, l'intervention périodique, en « chœur antique », de personnes ayant été interviewées séparément sur le thème (mais non le sujet) de l'émission, constitue une structure de ponctuation tout à fait originale en ce qu'elle conteste la continuité du discours central sans la détruire. C'est là un tour de force remarquable, mais aussi une dialectique au sens le plus plein.

Enfin, nous avons déjà dit toute l'estime que nous portons au travail de André S. Labarthe à « Cinéastes de notre temps ». Notons simplement ici que la dialectique fiction - non-fiction, qui semble caractériser presque toutes les grandes expériences « méditatives » de ces dernières années (8), est présente également dans ses émissions, par l'alternance interviews-extraits, dont nous avons déjà parlé à propos des dialectiques de matériaux.

VI

Passons maintenant à ce qui nous paraît être l'autre grande forme du cinéma de non-fiction, celle que nous appelons « rituelle ». Disons tout de suite que pour le moment son analyse nous paraît extrêmement problématique. Si le concept d'un cinéma rituel prend ses racines dans le cinéma expérimental des années vingt (et notamment dans les films de Man Ray et de Hans Richter), c'est surtout avec les deux avant-gardes américaines de l'après-guerre qu'il s'est réellement épanoui. Presque tous les films de ce qu'on peut appeler l'avant-garde californienne (1940-1955) avaient un caractère rituel, et exploitaient avec un bonheur inégal les possibilités formelles implicites dans une telle approche. Mais à notre sens, ce sont les deux principaux films de Kenneth Anger, « Fireworks », et surtout « Inauguration of the Pleasure Dome », qui se détachent de cette époque aujourd'hui. Le sujet de ce dernier film est un rituel au plein sens du mot, librement inspiré des pratiques d'une secte moderne fondées sur la magie sexuelle, et accompli devant la caméra d'Anger par, en partie, de véritables membres de cette secte (ce qui introduit en filigrane la notion d'un mélange réalité-fiction). Le déroulement de la cérémonie suit une symbolique rigoureuse, quoique parfaitement obscure pour le spectateur profane (principe du sujet caché, donc), et cette progression inexorable fournit une trame sur laquelle viennent se greffer de luxuriantes extravagances de couleur (par le maquillage, les décors, les costumes et la lumière filtrée), en même temps qu'une accumulation graduelle de surimpressions savantes qui transforment progressivement une image parfaitement lisible en texture pure. On peut peut-être reprocher à ce système de laisser place à certaines longueurs, mais, si longueurs il y a, ce sont des « longueurs célestes », tout au moins pour l'œil sensuel.

Ce principe de la sensualité rituelle transformée en matière visuelle fait l'objet d'un traitement encore plus abouti dans le meilleur film de Ron Rice, dont la mort prématurée a privé le nouveau cinéma américain d'un de ses rares talents authentiques. « Chumlum » ressemble superficiellement à certains passages du « Pleasure Dome », mais ici l'emploi constant de la surimpression multiple tend à créer un espace qui est parfois très rigoureusement articulé (selon les principes que nous avons exposés dans notre chapitre sur la plastique du montage), mais qui est surtout très original, dans la mesure où ces articulations s'intègrent dans un devenir constamment en fusion, d'où la notion même de plan est totalement bannie, où la progression se fait par un itinéraire d'un enchevêtrement sans pareil, où parfois affleurent fugitivement des structures d'une complexité inouïe, des combinaisons de couleurs d'un raffinement sans précédent au cinéma.

Le meilleur film de Stan Brakhage, « Blue Moses », participe à la fois de la méditation et du rituel. Sous l'apparence d'un discours sur le paradoxe du comédien, auquel se mêlent des considérations parfaitement ésotériques puisqu'elles ne concernent que la vie la plus quotidienne du cinéaste, Brakhage se livre à une sorte de rituel de la méditation. Mais, face au mélange inextricable de ces deux sujets, des oppositions constantes entre l'acteur en tant qu'acteur (avec maquillage) et l'acteur en tant qu'homme (sans maquillage), entre des images quasi abstraites du paysage ambiant (obtenues par filage) et images stables et « habitées » par l'acteur, entre l'acteur et son image sur l'écran, entre parole et silence, etc., font peut-être de ce film la tentative la plus intéressante d'élaborer une dialectique complexe que le cinéma des Etats-Unis ait connue jusqu'ici, dans quelque domaine que ce soit.

Enfin, il faut dire un mot de l'étonnant auteur de films d'animation qu'est Harry Smith, et de son long métrage « Heaven and Earth Magic ». Ce n'est que très récemment que nous avons pu voir ce film à Paris, et il est encore difficile d'en parler. Mais si jamais un rite — le plus obsessionnel qui soit — a créé directement une forme en même temps qu'une facture, c'est bien dans ce film enchanteur et exaspérant qui tient à la fois des collages de Max Ernst (pour sa plastique) et des puzzles labyrinthiques de Raymond Roussel

(Suite p. 91)

Billet

Les chèvres de Poil

par Luc Moullet

Aujourd'hui les critiques commencent à écrire à dix-huit ou vingt ans et prennent leur retraite à trente. Sadoul, lui, est venu à la critique à trente ans. Il s'était intéressé au cinéma avant, et de très près. Mais il avait été surréaliste, communiste, juriste ou économiste, je ne sais plus, et un tas d'autres choses avant de devenir en premier lieu critique et historien de cinéma. Sa connaissance s'étend donc très profondément dans les domaines les plus divers. Des fois, et on le lui a reproché, il recourt à la meilleure encyclopédie pour compléter ses informations. Mais on sent que c'est qu'il regrette de ne pas en savoir plus long, qu'il voudrait bien, là aussi, donner des renseignements qui soient de première main. La plupart du temps, ils l'étaient. Même pour des problèmes particuliers. Un jour, sortant de mon documentaire *Terres Noires*, Sadoul vint me reprocher, à propos des ruines du village de Poil qu'on voyait quelques secondes dans le film, de ne pas avoir révélé la vraie cause de son abandon par les habitants. Le Poil, à l'encontre des villages environnants, ne possédait que des chèvres, qui dévorent les racines et ne laissent plus rien pousser. Pour sûr que je n'en avais pas parlé : c'est Sadoul qui venait de me l'apprendre !

Il est le premier à avoir expliqué systématiquement le cinéma du point de vue de l'économiste et de l'historien politique. Tout le monde, après, le copia, faisant du Sadoul au rabais. Et nous oubliâmes, devant cette vague de déterminisme grossier que constitua bien longtemps la critique de gauche, qu'à l'origine il y avait là un parti pris intéressant, parti pris d'un homme — et d'un seul — qu'il fallait prendre, non pour le fondement de tout jugement, mais pour une ouverture riche de significations, et qui n'en excluait pas d'autres. Le tort de cette critique fut de considérer comme une loi ce qui n'était que le fait d'une individualité.

Sadoul est surtout connu pour son Histoire du cinéma en un volume, tirée à un nombre assez colossal dans, je crois, trente pays du monde. C'est en la lisant, vers 1949, que j'appris l'existence du cinéma en tant qu'art. Elle permet de trouver facilement et rapidement beaucoup de renseignements de base. Mais c'est surtout du condensé, avec jugements résumés et tronqués, et de la vulgarisation.

En fait, le vrai Sadoul, c'est d'abord « L'Histoire Générale du Cinéma » en quatre volumes (jusqu'en 1920), passionnant roman (vécu) de près de deux mille pages où le conteur nous fait suivre le suspense des luttes entre trusts et réalisateurs. La longueur lui permet de nuancer ses jugements. Même discutables ou étroits, ils sont donc justifiés.

Le vrai Sadoul, c'est le chroniqueur des « Lettres Françaises ». Par sa clarté, que j'ai pour ma part vainement essayé de retrouver et dont beaucoup, ici-même, devraient être jaloux, par son honnêteté — seul de tous les critiques, il n'hésite pas à évoquer son expérience personnelle pour expliquer tel ou tel de ses jugements, alors que tous les autres dissimulent leur subjectivité sous des abstractions hypocrites. Il constitue la référence critique de base. Surtout depuis 1959.

J'aimais lire Sadoul de 1949 à 1952, car c'était la première et unique référence cinématographique. Le temps de formation passé, je l'ai pris pour cible de 1952 à 1959 pour recommencer à l'aimer alors. Non qu'il ait changé, ou que ce soit moi qui aie changé. Mais avant 1959, le meilleur du cinéma était américain, un cinéma fondé sur l'expression et non sur le sujet, alors que le système Sadoul était fondé sur le sujet. En 1959, le meilleur cinéma était français, et fondé sur le sujet. Le système Sadoul était redevenu le meilleur.

Avec Cournot, Sadoul est l'un des rares dont la critique soit vivante et actuelle. A côté de lui, des jeunes comme Ajame, Benayoun ou Chapier sont en fait des vieillards guindés. L'an dernier, il luttait avec la force d'un Truffaut et cet humour qui lui était personnel contre les dangers de la normalisation cinématographique et la sanctification du contre-type. Il a d'ailleurs, en cinéma, des connaissances techniques, ce qui est chose fort rare chez ses confrères.

Bien sûr, Sadoul disait souvent — de moins en moins souvent pour être juste — du mal des bons films et du bien des mauvais. Mais, ce faisant, il en parlait bien. Je veux dire qu'il avait des arguments, facilement réfutables d'ailleurs, puisqu'empruntés à son système. Je veux dire que son jugement était fondé sur quelque chose. Mais, de l'autre côté, aux « Cahiers », on dit du bien des bons films et du mal des mauvais, mais on en parle mal, très souvent. Et en mal parler quand on dit du bien d'un bon film, c'est infiniment plus grave que de bien en parler en en disant du mal. Cette opposition montre qu'il n'y a pas de critique qui puisse être entièrement satisfaisant. Les critiques doivent s'additionner les uns aux autres pour pouvoir donner un reflet de la réalité. Aujourd'hui, nous n'en sommes pas encore là : Sadoul mort, Cournot tournant, Cervoni restant confidentiel et Delahaye épisodique, il n'y a plus de critique du tout en France, et encore moins ailleurs. — L. M.



le cahier critique

Dusan Makavejev :

« Une affaire de cœur ou la tragédie d'une employée des P.T.T. » (Eva Ras).

Lecture à plusieurs voies

LJUBAVNI SLUCAJ ILI TRAGEDIJA SLUZBENICE P.T.T. (Une affaire de cœur ou la tragédie d'une employée des P.T.T.). Film yougoslave de Dusan Makavejev. **Scénario :** Dusan Makavejev. **Images :** Aleksandar Petrovic. **Décors :** Vladislav Lazic. **Montage :** Katarina Stojanovic. **Interprètes :** Eva Ras (Isabelle), Slobodan Aligrudic (Ahmed), Ruzika Sokic (l'amie d'Isabelle), Miodrag Andric (Le facteur-séducteur), et les Professeurs Aleksandar Kostic (sexologue), Zivojin Aleksic (criminologue), Dragan Obradovic (médecin légiste). **Production :** Avala Film-Belgrade. **Distribution :** Les Grands Films Classiques. **Année de production :** 1967. **Durée :** 1 h 15.

1. Il est certains films (« Carabiniers », « Contrebandières »...) à l'abord peu engageant, qui ne présentent au regard vierge que des surfaces aussi lisses que la pellicule dont ils sont faits. Leur nature fut ici autrefois explicitée, et par déduction l'effort qu'ils exigent du spectateur.

Cette vertu d'éveil est loin d'être impérieusement requise par le second film de Makavejev, dont le fonctionnement impose d'emblée, avec une tyrannie dont peu sont capables, l'évidence de sa force. Force qui semble d'abord naître d'une science et d'un calcul exceptionnellement justes, de l'organisation parfaite d'un savant contrepoint audiovisuel, de l'extrême tension d'une narration exemplairement construite ; tant, après lente accoutumance, le public « d'Art et d'Essai » est agréablement chatouillé par des films aussi manifestement « pensés ».

La ligne diégétique d'« Une affaire de cœur » a été suffisamment décrite (en particulier, ici même, par Makavejev) pour qu'il soit inutile de l'exposer longuement ; fiction installée sur trois niveaux principaux (1 : histoire de la liaison Isabelle - Ahmed ; 2 : découverte du corps d'Isabelle et son autopsie ; 3 : conférences sur la sexualité et le crime) dont les deux premiers, d'abord parallèles, s'infléchissent de plus en plus rapidement l'un vers l'autre, leur collision venant s'inscrire comme exemple et symbole du troisième.

Application consciente ou réminiscence inconsciente de la théorie eisensteinienne du « montage d'attractions », cette construction, magnifique par sa simplicité et son efficacité, est déjà gage suffisant de nouveauté et de modernité : s'il n'est pas révolutionnaire en effet de commencer un récit en en laissant prévoir la fin tragique (bien d'autres l'ont fait, du « Crime de M. Lange » à « Joszef Katus », et de « The Quiet American » à « Terre en transes »), si la science des raccords dont fait montre Makavejev n'est pas sans exemples illustres par ailleurs, l'installation d'un niveau critique dans la fiction même du film fonctionne ici de façon tout à fait neuve (ne devant rien, en particulier, au Godard de « Deux ou trois... »), intégrée et isolée à la fois, comme le fronton d'une belle architecture.

2. Mais jusqu'ici rien, au fond, qui ne tourne très rond, et qui ne nous laisse, satisfaits, devant un bel objet d'art, de facture originale mais sans danger — aisément acceptable et digérable. Car en fait, une telle diabolique perfection, une telle maîtrise de la forme et des formes créées, si elle coupe le souffle, court aussi le risque de n'apparaître que comme habileté, même si cette habileté (comme jadis celle du Preminger de « Bonjour Tristesse », par exemple) est payante : émouvante et admirable. Pour tout dire, la fiction d'« Une affaire de cœur » est parfaitement close, qui fournit d'entrée de jeu le trousseau complet de ses propres clés. S'en tenir à ce constat de semi-échec, au terme d'une critique elle-même bien autosatisfaite et bien fermée, serait toutefois oublier qu'une œuvre ne se réduit pas à sa seule fiction — et sans doute passer à côté de l'essentielle modernité du film de Makavejev, en induisant de ce qui précède qu'il s'agit d'une œuvre close et parfaitement cernable.

Car ce qui fait la profonde modernité de ce film, c'est sans conteste l'ouverture dont il fait preuve au niveau de la narration (en quoi il est, si l'on veut, le contraire de « L'Immortelle », où la volonté d'ouverture de la fiction n'arrivait pas à compenser l'extrême fermeture — doublée d'ailleurs d'une grande mesquinerie — au niveau de l'écriture).

Il est en effet de ceux qui offrent, exemplairement, plusieurs voies d'accès à la lecture à travers une narration unique. Ainsi, et sans tenter l'intenable gageure de « tout dire » sur un film, peut-on proposer concurremment divers chemins également patents, également possibles.

Tout d'abord le chemin « documentaire », que définissent non pas tant les innombrables notations (relevées déjà par J.-L. Comolli - cf. numéro jaune), qui vont de la recette de cuisine à l'exposé « en forme » (et jalonnent plutôt un chemin « didactisme »), que par la façon qu'a Makavejev d'utiliser sa caméra comme il le ferait pour un reportage : regardant et montrant ses personnages « in vivo », c'est-à-dire dans leurs activités quotidiennes (dératisation, P.T.T., étendage du linge, etc.), et aux lieux mêmes où elles s'exercent.

Puis, de façon peut-être plus précise, un chemin « taxinomie », qui nous fait découvrir « Une affaire de cœur » comme un vaste recensement de toutes les façons de parler du sexe — du discours scientifico-historique (le sexologue) à la métaphore (cardeur de laine et sa chansonnette) et au symbole, précis (la liste ici en serait longue ; citons seulement la séquence de la pose du chauffe-bain, qui en réunit à elle seule une bonne demi-douzaine) ou imprécis (tels les doigts d'Isabelle triturant des blancs d'œufs dans la farine). Dimension du film qui est d'ailleurs désignée et résumée « en abyme » par le processus similaire dont use la séquence-discours du criminologiste (avec ses panoplies d'armes et son énumération des différents indices qui permettent de retrouver un criminel) et qui ne manque pas de renvoyer aux grands taxinomistes que sont Freud et Sade.

Enfin, un chemin « critique » (le film lui-même n'est-il pas d'ailleurs un « chemin critique » — au sens de l'Informatique ?) qui se manifeste moins par effet de distanciation vis-à-vis de la fiction (encore que cet effet joue au moins dans une scène, celle du chant de Maïakovski, où le romantisme révolutionnaire se voit définitivement régler son compte) que par un extraordinaire recul critique par rapport aux deux entrées précédentes : qu'on pense en particulier à la valeur très délibérément (voir nombreuses interviews de Makavejev) ironique qui est conférée à toutes les interventions du sexologue et du criminologiste.

3. A proposer cette lecture non univoque, Makavejev, élargissant la démarche actuelle des cinéastes, qui, depuis déjà pas mal de temps, font au film le film leurs « œuvres complètes », témoigne avant tout ici de l'existence d'un « Jeune cinéma » et de l'écriture qui le signale et le définit.

Ecriture de pure narration où la diégèse semble devenir de moins en moins importante en tant que telle, et par laquelle le cinéma moderne se libère des servitudes de la Représentation. Mais il est superflu de paraphraser ici les pertinentes remarques sur ce sujet qu'émit le mois dernier J. Narboni (cf. numéro caca d'oie). Contentons-nous, commodément, de citer un théoricien du nouveau roman : « Certes, une intrigue subsiste. Mais elle est fort singulière ; elle est, dans le meilleur des cas, le produit intégral des développements d'une écriture ; moins que toute autre, elle ne se laisse épuiser par nulle de ces techniques (psychologies, philosophies, politiques) dont le champ d'action est le monde quotidien. Seule la peut comprendre une intégrale lecture littéraire qui épouse à chaque instant les mouvements de la création. » (J. Ricardou.) On voit ainsi se tisser, entre des œuvres que par ailleurs tout sépare (styles, sujets...), un réseau serré de liens diagonaux, qui forment comme la toile de fond thématique de l'écriture « Jeune Cinéma ». Thèmes scripturaux (terme inadéquat utilisé ici faute de mieux), dont l'inventaire systématique reste à faire, et qui affleurent dans « Une affaire de cœur », comme dans presque tous les grands films récents.

Ainsi de la séquence qui s'ouvre — juste après l'exposé incident du sexologue sur l'œuf — sur Isabelle étendant du linge dans la cour, se continue par l'épisode du chant révolutionnaire, puis par celui des noix au miel, et se termine sur Isabelle empêchant Ahmed de se concentrer en lui chantant une chan-

son hongroise. On y admire entre autres : 1°, le souci d'une construction musicale élaborée (« Persona », « La Religieuse », « L'Authentique procès de Carl-Emmanuel Jung »...) ; 2°, un usage « ouvert » de la métaphore (« La Barrière », « Three on a Couch », sketch Chytilova des « Petites Perles »...) ; 3°, un regard documentaire (« Pop Game », « Deux ou trois », « Quelque chose d'autre »...) ; 4°, un fort recul critique par rapport à la fiction aussi bien qu'à la narration (« Les Petites Marguerites », « Le Départ »...).

4. A propos de construction et de narration dans « Une affaire de cœur », ce qui précède n'a rendu compte, et fragmentairement, que du rapport éthique de ce film à la société — en un mot, de son écriture, et plus précisément en tant qu'elle est emblématique d'un certain Jeune Cinéma. Rien sans doute n'est plus légitime, dans la mesure où le cinéma tel qu'il se fait nous apporte de plus en plus de films importants, et de moins en moins d'auteurs.

Il serait cependant injuste, s'agissant de Makavejev, de ne pas au moins signaler ici à quel point son second film nous assure de la permanence biologique d'un style : réaffirmant que « l'homme n'est pas un oiseau » (ou, comme le dit si bien Isabelle, que « l'on est pas de bois, bon sang ! »), « Une affaire de cœur » est la belle défense et illustration d'une démarche stylistique qui assure le contact maximum avec la terre — d'un style en quelque sorte « plantigrade » (au sens premier du mot). Solidement ancrés dans le registre terrien, les deux films de Makavejev développent ainsi, autour des rapports de « l'homme » avec la société et le monde, une rhétorique à coloration presque « paysanne », qui leur permet d'aller, d'une marche assurée, droit aux vérités premières. — Jacques AUMONT.

Mythologies : un continent en trois

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Le Dieu noir et le Diable blond). Film brésilien de Glauber Rocha. **Scénario et dialogues :** Glauber Rocha. **Images :** Waldemar Lima. **Musique :** Heitor Villa-Lobos. **Chansons :** Sergio Ricardo, sur des thèmes populaires du Nordeste. **Interprètes :** Geraldo del Rey (Manuel), Iona Magalhaes (Rosa), Othon Bastos (Corisco), Lidio Silva (Sebastian), Mauricio do Valle (Antonio das Mortes), Sonia dos Humildes (Dada). **Production:** Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha, Jarbas Barbosa. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 1 h 50 mn. **Année de production :** 1964.

« Le Dieu noir et le Diable blond » est un film ébloui, merveilleusement lyrique. Il s'en dégage un ton de souveraine évidence comme des textes de Rimbaud. Comparé à « Terre en transes », le dernier film de Rocha (projeté lors de la Seconde Semaine des Cahiers), c'est une œuvre de certitude, presque d'innocence. Où l'on voit que le faire — le faire esthétique entre autres — a des raisons profondes : car ce passage ici de la caméra utilisée sur pied



Othon Bastos et Sonia dos Humildes dans « Le Dieu noir et le Diable blond » de Glauber Rocha.

à la caméra tenue à la main ; et d'un montage par ample scansion de phases et de phrases (au sens musical) à un montage heurté, totalement imprévisible : comme aussi de la chanson récitative au chorus obsédant des armes automatiques, c'est le passage du temps où l'on regardait au temps où l'on participe ; de la vision, magnétisée mais calme, devant qui se déploie le paysage de la vie et de la violence, à la convulsion, partagée.

Les déclarations véhémentes de Rocha sont d'après. Celles qui font de l'existence de chaque instant un combat, et d'un film, comme de toute manifestation, un coup distinct dans la mêlée. Maintenant l'auteur de ce poème en deux, de cette fresque nombrée qu'est « Le Dieu noir et le Diable blond », est devenu le plus sauvage d'entre tous. Sa parole fait écho à celle du Che et n'a de répondant en Europe que celle d'un Godard, ou davantage d'un Bellocchio, sciemment déshumanisée par un marxisme logistique. « ... Je pense qu'il faut intégrer le cinéma ou toute autre activité intellectuelle à l'avant-garde révolutionnaire du Tiers Monde, et en faire des instruments d'agitation ou de propagande... (déclaration au « Monde »).

« Le Dieu noir et le Diable blond » est une allégorie politique. Ce qui le porte, plus profondément même que le désir de montrer, voire de témoigner, qui est analytique, c'est le bonheur de se sentir en prise directe avec un tout inventorié ; un sens des équations fondamentales (structures, ensembles, forces), par quoi s'orchestre « le bruit et la fureur » du temps historique, sur le mode majeur des mythologies ou des constructions scientifiques. Comme toute œuvre vivante, ce film participe donc consubstantiellement de sa thématique : il est ce qu'il dit ; mythologique parlant des mythes. (Là s'indique la contradiction du rationalisme, qui tient toujours en son cœur de la nonraison ; et plus particulièrement d'un cinéma qui, se voulant didactique, est toujours aussi jeu et spectacle, ou politique, subjectif.) Il y a lieu de s'interroger sérieusement sur cette réflexion de Bellocchio, parlant justement de Rocha et du Cinéma Nôvo brésilien (Cahiers, n° 176) : « Un cinéma politique est un cinéma qui interprète une réalité de classe avec une objectivité absolue, afin de la provoquer, et cela, en écartant de cette réalité tous les aspects qui ne se réfèrent pas à une condition sociale, mais restent irrémédiablement particuliers ; dans un style qui favorise une compréhension universelle, et qui, en même temps, sauve cette interprétation du simple didactisme. »

« Le Dieu noir et le Diable blond » parle des mythes qui travaillent le peuple (le Ciel, l'Enfer, le Bien, le Mal), mais c'est un mythe d'abord, qui le hante : celui précisément du peuple, symbolisé par Manuel le vacher, parti avec sa femme à travers le Sertaô, fugitif, en quête de sa voie. Le mythe, c'est ce qu'on ne discute pas, ce qui défie la réflexion, ce qui ne parvient pas à la conscience en tant que tel. Or la masse (et non le peuple, comme dans la perspective marxiste classique) est à l'heure actuelle le mythe premier de l'idéologie tricontinentale : il est son continent. (cf. E. Guevara « Le Socialisme et l'homme à Cuba »). Voilà pour-

quoi, traitant de la masse liée à la terre, G. Rocha a trouvé naturellement dans ce film le ton de la fable et de l'épopée lyrique, tandis qu'avec « Terre en transes », parlant de la bourgeoisie nationale urbaine au pouvoir, il adopte un mode de dire qui se rapproche davantage des formes modernes du drame ou du roman.

Or, au-delà d'une démarche critique qui ferait son bonheur des détails et des contingences, la question essentielle qui attend une réponse est celle-ci : peut-on à la fois participer (dans l'œuvre en tant que telle) d'une réalité et tenter de la mettre en clair ; conjuguer le chant, qui est toujours plus ou moins abandon, et l'analyse, qui est toujours plus ou moins violence ? Tout le projet d'un cinéma politique ; et peut-être, à long terme, du cinéma tout court, se joue là.

Faisant ce film si libre, si heureux à tous égards, Rocha ne se perd-il pas autant dans le mythe, le mythe cinéma (et ceux particuliers qui monnaient ce leurre : mise en scène, montage, style) que la masse paysanne dans le sien, que ce film prétend dénoncer ? Il reste à la projection, malgré tous les charmes, une impression d'ambiguïté, de duplicité. Le schématisme fondamental du film, son structuralisme, font difficilement bon ménage avec le baroquisme où il se complaît. Les rares séquences écrites sans majoration (la rixe entre Manuel et le grand propriétaire au marché ; la scène entre Manuel et sa femme dans le hangar où ils travaillent autour d'une vieille machine, tandis que bouillonne le sang profond, et que les décisions mûrissent ; la rencontre entre un membre de l'Eglise et le tueur de cangaceiros, mercenaire triste, aussi errant sur cette terre de soleil que Manuel et sa femme, que les misérables rassemblés autour de Sébastien le Prophète (le Dieu noir), ou que Corisco le bandit fou de violence (le Diable blond) ; toutes ces séquences paraissent un peu surajoutées, comme des chevilles ; elles ont quelque chose de furtif et de refusé. Rocha s'en débarrasse en quelques plans, pressé de retrouver le temps fort du récit lyrico-épique. Et pourtant, de son aveu même, le film était là, essentiellement. Ce n'est pas l'arbre qui cache la forêt : c'est la forêt qui cache l'arbre ; l'horizon qui aveugle la terre. Telle est donc la critique, et l'hypothèse, qui en naît.

Jouer la carte de la conscience, et rester en dehors, froidement, chirurgicalement (« être dur » dit Bellocchio), ce serait renoncer à un art de poésie au nom et au profit d'un art de prose qui n'aurait plus ni mépris envers la réalité, ni complexes devant la science. (« J'écris la prose de mes vers » dit quelque part le poète portugais Fernando Pessoa ; il faudrait faire le contraire : écrire la poésie de la prose). Comme Marx répudia l'humanitarisme au nom d'une idée de l'homme, plus vaste que tout présent.

Un autre mythe, à essayer. — J. LEVY.

Le Groupe, la Critique et les autres

THE GROUP (Le Groupe). Film américain en couleur (Deluxe) de Sidney Lumet. **Scénario :** Sidney Buchman, d'après le roman de Mary MacCarthy. **Musique :** Charles Gross. **Images :** Boris Kaufman. **Montage :** Ralph Rosenbloom. **Décors :** Gene Callaham. **Assistants-Réalisateurs :** Dan Eriksen et Tony Belletier. **Interprètes :** Candice Bergen (Lakey), Joan Hackett (Dottie), Elizabeth Hartman (Priss), Shirley Knight (Polly), Joanna Pettet (Kay), Mary-Robin Redd (Pokey), Jessica Walter (Libby), Kathleen Widdoes (Helena), James Broderick (Dr Ridgeley), James Congdon (Sloan), Larry Hagman (Harald), Hal Holbrook (Gus Leroy), Richard Mulligan (Dick Brown), Robert Hemhardt (Mr Andrews), Carrie Nye (Norine), Philippa Bevans, Leta Bonynge, Sarah Burton, Vince Harding, Ed Holmes, Polly Rowles, Douglas Rutherford, Loretta White, Chet London, Marion Brash, Richard Graham, George Gaynes, Arthur Anderson, Clay Johns, Lidia Prochnicka, Bruno di Cosmi, John O'Leary. **Producteur :** Sidney Buchman, Famous Artists Productions. **Distribution :** Artistes Associés. **Année de production :** 1967. **Durée :** 2 h 30 mn.

« Le Groupe » a été victime de la part de la critique d'un de ces réflexes conditionnés générateurs de blocages



Jessica Walter dans « The Group » de Sidney Lumet.

par inhibition (un peu ce qui amène certains à dire mineurs les films chantés-dansés de Demy et à dire de « La Marseillaise » de Renoir que ce n'est pas sérieux, puisque parlé « avec l'accent » : les personnages « pagnolisent », comme dit Baroncelli, méprisant d'un coup deux auteurs, une technique, une morale, un ton et une réalité).

Ici le blocage s'est fait sur la notion d'auteur. « Un film de qui ? » disaient tout de suite les amis à qui vous le recommandiez, et sitôt que le mot « Lumet » était dit, c'était cuit : ils faisaient la gueule et vous le bide. Car, comme on doit le savoir, Lumet n'est pas un auteur et ne peut en aucun cas faire de bons films.

Or, en fait, on a là justement le genre de film qu'on ne peut découvrir que si, libéré de tout présupposé, on est prêt à admettre et reconnaître l'éventuel surgissement d'une beauté indue. Dans ce cas précis, il faut aussi savoir que ces gens qui ne sont pas auteurs sont toujours susceptibles (pour peu qu'ils tombent sur un sujet qui les touche et qu'ils soient dans le bain d'une solide équipe) de contribuer à la naissance de ce type particulier de chef-d'œuvre qu'est le chef-d'œuvre collectif, film sans père quoi que non sans racines, je veux dire : matrice.

Engendrèrent donc également ce film : Mary Mac Carthy, auteur du roman (et Buchman, producer et adaptateur), Sidney Lumet qui sut respecter, ordonner et rendre pour le mieux sujet, choses et gens ; Boris Kaufmann, artisan de l'admirable lumière ; plus les comédiennes, plus le monteur. Qu'on enlève un de ces éléments, et le film y perd, ou se perd.

La matrice, c'est aussi bien sûr l'Amérique et son talent propre de l'autoportrait. Voici dix ans de la vie d'une certaine Amérique, réaliste et rêveuse, inconsciente et chercheuse, vue sous tous les angles possibles y compris le politique et le sexuel (avec l'admirable scène de la vierge qui se jette à l'eau), sans oublier le pathologique, avec ces curieux recoupements sur la folie : les pères « dérangés », le psychanalysé qui fuit dans la cure ses responsabilités, et le psychiatre qui, lui, veut se consacrer plus modestement et plus hardiment à l'étude du cerveau.

Le tout est vu à travers huit filles (Lakey, Dottie, Priss, Polly, Kay, Pokey, Libby et Helena) qu'on suit de leur sortie du collège en juin 1933 jusqu'aux aurores de la guerre. Il faut ici noter, pour le bon fond plus que pour la bonne forme, que le film se trouve aussi recouper le parti pris d'analyse en profondeur qui fut le fait, plus grandiosement, de Kazan, surtout dans « Wild River » et « Splendor in the Grass » — celui-ci optiquement fait par le même Kaufmann.

Une mention maintenant pour les comédiennes, dont on passe son temps à se dire qu'elles sont chacune la meilleure de toutes, et pour le monteur qui sut (linéairement) imbriquer et serrer les choses avec l'intensité et la densité maximum (à la limite parfois de nos possibilités d'absorption), parce qu'il aime ça, sans doute, et que pour cette raison on lui a demandé de bien vouloir condenser un peu ce qui devait se

présenter comme un trop abondant film-fleuve.

Il faut maintenant constater une fois de plus que ce genre de portrait-analyse par tranches tressées de temps, de thèmes et de vies, est bien (au moins chez nous) la chose la plus dure à faire — et à faire avaler au public. A telle enseigne qu'on ne voit guère sur notre continent qu'un film qui soit ainsi fait (et réussi) sur le **temps**, sur l'évolution dans la durée des choses et des êtres, c'est (lui aussi à travers un groupe) « L'Age des Illusions » de Istvan Szabo. Il se trouve justement que le film n'eut pas plus de succès que n'importe quel autre fait sur la marche ou l'évolution de l'idée : il se ramassa comme un vulgaire Kazan ou Renoir.

Car, en définitive, on n'aime que les films à une seule dimension (celle-ci se présentât-elle dans le registre de l'ardu ou du rebutant), tandis qu'on refuse tout ce qui implique (fût-ce sous la forme la plus coulée) une multiplicité, parfois contradictoire, de voies et de regards. Et « on » concerne ici aussi bien les critiques que le public qui généralement s'abstiennent les uns comme les autres.

Aux critiques, donc, de faire d'abord leur travail, c'est-à-dire de parler de **tous** les films (ce que pratiquement seul Chazal s'efforce de faire) et, en priorité, de ceux qui, sans eux, risquent de passer inaperçus. Stade premier et élémentaire. Et ce qui vaut pour ce très honorable « Groupe », très honorable produit d'un système qui se révèle toujours capable de quelques beaux sursauts, vaut à plus forte raison pour les films du jeune cinéma. Il arrive trop souvent qu'un quelconque Henry Cournot de la critique, décidé à se rendre intéressant, en choisisse un à tout hasard pour faire son numéro dans le style artiste (maudit), quitte à sacrifier les autres. La justice demanderait que le critique, responsable, puisse être attaqué, dans tous les cas de lâcheté ou d'incompétence qualifiée, pour non-assistance à film en danger de mort.

Michel DELAHAYE.

Réflexions sur le Sujet 2
Sujets de non-fiction

(Suite de la page 85)

(pour sa thématique récurrente). Et les obsessions elles-mêmes se muent en structure, tout se mue en structure, inlassablement, systématiquement, exhaustivement, à l'intérieur d'un seul et unique plan fixe, où objets et personnages sont précipités en vrac ou séparément, comme par la main distraite d'un dieu qui rêve.

VII

Concluons. Ce qui nous paraît le plus frappant au terme de ces quelques réflexions sur le sujet, c'est que dans le cinéma moderne, que ce soit de fiction ou de non-fiction, le sujet tend à assumer la même fonction : celle de créer une forme. Dans le vieux cinéma de fiction, le sujet était choisi en fonction soit des développements littéraires auxquels il pouvait donner lieu, soit des arabesques plastiques qu'on allait pouvoir broder autour de lui. Et les documentaristes s'offraient la même alternative. Certes, d'aucuns cherchaient à mener parallèlement, mais toujours **séparément**, les deux entreprises (c'est sans doute le sens du texte de Grierson que nous avons cité). Or, la révolution que nous sommes en train de vivre tient essentiellement à cette simple idée : qu'un sujet peut engendrer une forme, et que donc le choix d'un sujet est un choix essentiellement esthétique. C'est une idée d'une simplicité enfantine, mais lourde de conséquences incalculables. C'est à partir d'elle que le cinéma deviendra l'art des arts. — Noël BURCH.

---

1) Voir « Cahiers », numéros 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195 et 196.

2) No 196.

3) C'est sans doute parce qu'ils cherchaient à démontrer quelque chose, à faire des exégèses, que Dziga Vertov (dans l' « Homme à la Caméra ») et Leni Riefenstahl (dans « Der Triumf des Willens ») demeurent les deux grands documentaristes de l'ancienne école.

4) C'est, nous dira-t-on, ce que faisaient les cinéastes du GPO avec les postiers du train de nuit ou les marins de la mer du Nord. Mais ce qui valorise cette méthode chez Franju est son emploi dialectique, sa fonction privilégiée face à d'autres approches, alors que chez ceux du GPO, sa persistance monotone à l'écran rend les films linéaires et étouffants, du moins pour le spectateur d'aujourd'hui.

5) Cependant, ces films de Franju sont peut-être quelque peu préfigurés par « Les Trois Chants de Lénine » de Dziga Vertov.

6) Il se peut que pour le spectateur italien cette obscurité soit moindre, mais ce n'est pas du tout sûr : imaginons un film semblable sur l'affaire Ben Barka.

7) Il est évident que les films ethnographiques et sociologiques de Jean Rouch sont des sortes de méditations aussi, mais nous avons déjà parlé de son œuvre, et il ne nous semble pas qu'une analyse de la fonction du sujet chez lui ajouterait grand chose à ce chapitre.

8) Y compris celle de Rouch dans son ensemble, car même si certains films sont purement « documentaires », n'ont-ils pas abouti à « La Punition » et « Gare du Nord » ?

Nous ouvrons de nouveau une rubrique régulière de critique des livres de cinéma. De nombreux lecteurs en avaient exprimé le vœu, un peu effrayés, on le comprend, par la quantité sans cesse accrue de littérature (documentaire ou critique) para-cinématographique. Mais nous ne nous interdirons pas, à l'occasion, de déborder ce domaine-là et de rendre compte d'ouvrages que leur seule valeur fait concerner le cinéma.

Alfred Hitchcock

Beaucoup d'amateurs de cinéma se plaignent de ne plus trouver d'articles « de fond » dans la critique moderne. Ce livre fera leur bonheur. En moins de quinze ans, la gloire d'Hitchcock fut maçonnée par Rivette, Truffaut, Chabrol et Rohmer, auxquels certains reprochaient l'abus de métaphysique. Le plus métaphysicien de ces quatre mousquetaires fut pourtant le cinquième, Jean Douchet. Les anciens lecteurs des *Cahiers* qui n'ont pas oublié ses articles majeurs, en particulier « La Troisième clé d'Hitchcock », retrouveront avec plaisir les mêmes thèmes et système critique, amplifiés aux dimensions d'un volume. Les nouveaux découvriront avec émerveillement et surprise une méthode de raisonnement une forme d'intelligence peu communes dans l'exploration actuelle du cinéma.
Alors que les cinéastes modernes jonglent de plus en plus avec le hasard, Hitchcock et son plus fervent exégète demeurent les champions du déterminisme le plus rigoureux. Dans le destin des personnages, et dans la mise en scène de ce destin. Tout est calculé au quart de millimètre, tout signifie, chaque coup de clé abolit le hasard. Il y a ainsi dans l'analyse de Douchet des pages extraordinaires, fascinantes, sur la signification du boire, du manger, du fumer dans l'œuvre d'Hitchcock, ou la différence morale entre les voitures décapotables et les voitures fermées.
Ce genre d'extrapolation est en général très contesté. On l'a souvent reproché aux *Cahiers*, et il est évidemment facile de crier au délire d'interprétation quand on voit le moindre geste usuel, l'objet le plus banal et le plus nécessaire à la simple logique du récit, chargés d'une valeur seconde et symbolique. Mais c'est ici le lieu de rappeler la phrase de Fritz Lang qui disait qu'un critique est une sorte de psychanalyste, et qu'il doit fouiller même dans l'inconscient du metteur en scène.
De fait, une fois admis les postulats initiaux — l'occultisme, l'ésotérisme, la lutte des Ténèbres et de la Lumière, etc. — le travail de Douchet est d'une rigueur admirable. Partant de quatre films seulement (*Vertigo, North by Northwest, Les Oiseaux, Psycho*), il reconstruit un univers métaphysique d'une telle cohérence que le lecteur est emporté sans pouvoir avancer la moindre objection. Même si l'on souhaite découvrir d'autres clés, moins théologiques, à l'œuvre hitchcockienne, il faut admettre que ce livre représente le sommet d'une certaine réflexion critique. Une intelligence étourdissante s'y nourrit tellement d'elle-même que — ce sera notre seule réserve — l'examen semble d'ordre purement thématique, au niveau du scénario. Emporté par l'enchaînement de ses découvertes, Douchet escamote un peu le génie visuel qui concrétise, transfigure le symbolisme imaginé. Il est vrai que cette archéologie des signes porte suffisamment de beauté en elle — point indigne d'Edgar Poe, qu'elle eût probablement ravi — pour se passer d'une lecture des images. — M. M.
(*L'Herne-Cinéma*, 175 *p.*, 29 *F.*)

Film Lexicon

A un moment où il est de bon ton que chacun fasse en France son *dictionnaire du cinéma* (nous reviendrons sur ces entreprises dont à ce jour fort peu sont satisfaisantes), il est temps de parler du premier véritable dictionnaire de l'art cinématographique à savoir le *Film Lexicon* publié en Italie par les soins du Centro Sperimentale di Cinematografia. Divisé en deux grandes parties, les *auteurs* et les *films*, cet ouvrage monumental en est actuellement à son sixième volume (la lettre S) et cela uniquement pour les auteurs.
La masse de documentation fournie, d'ouvrages consultés et en un mot de *travail* décourage toute critique. La partie *auteurs* du Lexicon donne pour toutes les personnalités du cinéma (metteurs en scène, producteurs, scénaristes, acteurs, photographes, etc.) une brève notice biographique, la plupart du temps remarquable, et une liste de films (titre original et italien, année, metteur en scène, deux ou trois acteurs). A ce propos, une remarque s'impose : toutes ces filmographies sont incomplètes, ce qui est bien excusable pour certains, mais il est regrettable que les auteurs n'aient pas indiqué si la liste est complète ou non (un astérisque aurait été dans ce cas le bienvenu). Or, en général, que ce soit pour Fritz Lang ou William Beaudine, les listes sont fragmentaires et nécessitent souvent une vérification que seuls des spécialistes en filmographies peuvent se permettre. Les deux premiers volumes (lettres A à G) oublient certaines personnalités importantes, mais les tomes suivants sont beaucoup plus complets (p.e. pour la lettre S : 1 274 pages), et comme des addenda sont prévus, ces inconvénients de première heure ne seront bientôt plus. Le *Lexicon* couvrant, avec l'aide de personnalités hautement compétentes de nombreux pays, pratiquement toutes les nations de la production cinématographique, est d'un intérêt incommensurable, et toutes les erreurs de dates ou de noms sont négligeables en regard de la somme de documentation mise à la portée de l'acheteur éventuel. Il est facile de chicaner sur des points de détail, mais la seule chose importante est que, loin des stériles polémiques qui n'accompagnent que trop l'admiration du cinéma, un groupe de spécialistes vient de faire de l'Italie l'un des premiers pays de la documentation cinématographique. Le but du *Lexicon* n'est pas critique mais technique.
Finis les jugements hâtifs à œillères politiques ou religieuses : tout est sacrifié à la *documentation pure*, c'est-à-dire ce qui est la base de toute connaissance sérieuse du cinéma car, pour ceux qui l'ignoreraient encore, il est beaucoup plus facile de démolir un cinéaste que de donner une liste de ses films (sans même parler de filmographies complètes avec rôles et techniciens).
Si l'on veut bien considérer la qualité du papier, la présence de photographies et l'abondance de renseignements (certaines notices sont suivies d'une bibliographie), le prix des volumes n'est qu'une fragile barrière que tout réel admirateur du cinéma se doit de franchir rapidement.
La deuxième partie (*les films*) a toutes les chances d'avoir la rigueur de la première et de contraster par-là même grandement avec certaines listes de films (fragmentaires et plus que douteuses) déjà parues chez nous. — P. B.
(Film Lexicon degli Autori e delle Opere. Edizioni Centro Sperimentale di Cinematografia/ Bianco e Nero. Via Antonio Musa 15. *Rome. Prix :* 10 000 *lires le volume.)*

Le cinéma est mort Vive le cinéma

« Pamphlet », annonce la couverture, pour prévenir le doute. Il est vrai que cela commence bien comme un pamphlet. Le plus nécessaire de tous. Boussinot réfute d'abord l'idée que le cinéma soit un « art de masse », puisque seule une poignée de mandarins l'exerce. Il observe qu'une loi non écrite, mais sans démenti, limite la production mondiale à un film par million d'habitants. Il en conclut généreusement qu'un seul homme sur un million a le droit de s'exprimer par le cinéma, oubliant que certains font trois ou quatre films par an. Il dénonce un art de classe, où seuls les bourgeois ont accès à la « mise en scène » — et de citer avec drôlerie la cagnotte originelle

des René Clair (fournitures pour hôtels : lavabos, bidets, petites cuillers et papier hygiénique). Il a raison de dire qu'une caméra est moins compliquée qu'une machine à coudre, et qu'elle n'est construite artisanalement que pour être vendue dix fois trop cher. De même que le prix de la pellicule « au détail » représente deux cents ou trois cents fois son coût réel.

Jusque-là, rien à reprocher. Mais tout se gâte lorsque cet auteur malchanceux abandonne le domaine des faits matériels pour la polémique esthétique. Voulant se venger des mystérieux « théologiens » dont il se croit victime, il se donne le ridicule d'éreinter Bresson ou Valéry pour mieux soutenir son propre mérite. Le réalisateur du très conventionnel *Treizième caprice* ne peut pas voir que ce cinéma-écriture qu'il réclame à cor et à cri, ce cinéma guère plus onéreux que le barbouillage pictural ou l'édition d'un livre, commence aujourd'hui à naître.

Tous les mois nous en parlons. En dépit de la cherté abusive de la pellicule et de l'enregistrement sonore, il existe. Le dénuement des Moullet, Eustache, Leroi, en apporte la preuve. Les propos filandreux et naïfs de Boussinot enfoncent une porte ouverte. C'est un inutile charabia.

Nous le suivrons sur un seul point. Lorsqu'il prophétise la disparition des salles et annonce « l'individualisation » totale du cinéma. Il fonde son espoir sur le magnétoscope. Mais une nouvelle invention, qu'il ne connaissait pas lors de la rédaction de son livre, confirme la prédiction. Il s'agit de l'E.V.R. (Electronic Video Recording) qui présente sur le magnétoscope l'avantage de conserver une image photographique, comme le film, et non point magnétique. Il permettra aux particuliers de projeter sur leur écran de télévision des films en « cartouches » de 8,75 mm, dont le prix ne sera guère plus élevé que celui des disques de bonne qualité. En attendant cette heureuse époque (à partir de 1970), nous conseillerons à Roger Boussinot d'aller voir les films du « jeune cinéma », de plus en plus nombreux quoique non-E.V.R. ni magnétoscopés. — M. M.
(*Denoël, 174 pages, 12 F.*)

Les critiques de cinéma

Parce que ce livre chante nos louanges, une sotte pudeur nous avait jusqu'ici retenus d'en parler. Il faut pourtant briser la conspiration du silence. Pierre Ajame a de la verve, de l'agressivité. Ses chroniques incendiaires du « Nouvel Adam » le prouvent. Son livre est caustique, partial, tranchant. Il n'était pas fait pour plaire. Il a déplu. Ce n'est pas une raison pour l'ignorer.

Dans une collection qui se propose de juger les « juges », Pierre Ajame a choisi d'analyser « l'œuvre » d'une dizaine de critiques français. Le choix est déjà révélateur. Certains se sont étonnés de n'y point figurer. La raison probable en est leur refus de communiquer avec le public. En exergue à certain chapitre, Ajame cite une phrase de Pascal sur « l'art de persuader ». Nul besoin de « persuader » son double ou un cénacle. Les Narcisse écrivant pour eux-mêmes s'excluent de la fonction critique. Restent les autres, ceux qui descendent dans l'arène, et qu'Ajame invite justement à se compromettre davantage, c'est-à-dire à devenir représentants, conférenciers, distributeurs, etc.

En préface de cette « action directe » qui commence à peine, il n'est pas mauvais d'apprendre à séparer le bon grain de l'ivraie. Non point en prenant au pied de la lettre les opinions d'Ajame, qui a trop d'esprit pour ne pas être parfois injuste, mais simplement en lisant les nombreuses citations. Ce livre est avant tout un précieux recueil, une anthologie de textes que leurs auteurs croyaient uniquement destinés à envelopper du poisson ou allumer le feu. Relier en volume ces opinions éphémères, c'est placer chacun devant ses responsabilités. Il est aisé, à la lecture, de percevoir le clivage entre les paraphraseurs de scénarios, les aligneurs de stéréotypes, et ceux qui, entendant les leçons de Truffaut et Godard, refusent toute solution de continuité entre la critique et le film. Livre nécessaire donc, quoique cruel (en particulier pour Robert Chazal, qui a obtenu récemment dans nos colonnes un « satisfecit » amplement mérité). Et livre passionnant, car passionnel. Pour l'apprécier, il faut l'entendre comme ces discussions violentes qu'entretiennent les cinéphiles après une projection, et qui se prolongent tard dans un bistrot ou sur le pavé. Dans ces moments, critiques et cinéastes sont pris à partie avec la même vigueur. Peu importent l'étrillage ou l'éloge. Ce qui compte, c'est d'y sentir vivre la passion du cinéma.

Enfin, il nous faut avouer qu'un chapitre à lui seul aurait suffi pour nous conquérir : celui de la « réhabilitation » éclatante de Georges Sadoul. Réhabilitation qui ne relève pas de la nécrophagie posthume, puisque très antérieure à la disparition de notre ami. Son intelligence, sa probité, sa culture, y sont vantées en termes très justes, exemples à l'appui. J'y ajouterai pour ma part une qualité réelle d'écrivain, dont les citations ne sauraient donner qu'une idée imparfaite. Ce ne sera pas un des moindres mérites d'Ajame que d'avoir remis à sa vraie place, l'une des premières, celui qui sacrifia son talent au métier le plus ingrat, sinon le plus décrié. — M. M.
(*Flammarion, 264 p., 14 F.*)

Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait

« Nous autres, Kinoki, avons pris une décision : remplacer les discussions verbales, phénomène d'ordre littéraire, par des ciné discussions, c'est-à-dire par la fabrication des ciné choses. Le chemin du développement du cinéma révolutionnaire est trouvé. Il passe par-dessus les têtes d'acteurs et les toits des studios — en plein dans la vie, dans la véritable réalité multi-dramatique et multi-détective. »
Ça, c'est le style de Vertov.

« Entrer, pénétrer, s'enfoncer soi-même dans chaque fissure du problème, en cherchant à aller de plus en plus profond, à se rapprocher de plus en plus du noyau. Il n'y a pas d'aide à attendre d'autrui. Mais ne pas dissimuler ce qui a été trouvé : le traîner au grand jour — dans les leçons, l'imprimerie, les articles, les livres. A propos... savez-vous que le plus sûr moyen de dissimuler — c'est encore de dévoiler jusqu'au bout ? »
Ça, c'est le style d'Eisenstein.

« C'était cela, l'ambiance de l'époque : Essénine, Isadora Duncan, les Brasseries, les tavernes, la NEP. (...) Et en fait, tout ce que je réussis à faire au cinéma, je le dois à mon passé précinématographique. Je le dois à mon service dans l'Armée Rouge, aux rencontres avec les gens les plus divers, les plus intéressants ; aux convois militaires, aux wagons à bestiaux, aux routes et chemins de la campagne russe où j'ai roulé ma bosse de 1918 à 1921. »
Ça, c'est le style de Romm.

Et l'ensemble, c'est le style de la Nouvelle Vague soviétique de 1917 ; la plus nouvelle, peut-être oui peut-être non, la plus « vague » certainement oui. D'où l'intérêt de ce livre, qui raconte en 187 pages et 68 photos (couverture comprise) une odyssée pleine d'actualité restituée avec des innovations parfois diverses, parfois unanimes, par douze de ceux qui l'ont vécue (les trois précités, plus Kozintsev, Guerassimov, Youtkévitch, Alexandrov, Koulechov, Poudovkine, Golovnia, Dovjenko, Gabrilovitch). Regret : un absent de marque et même de grande marque : Ermler. Et un d'à peine moins grande : Barnett Boris. Impossibilité matérielle ou limitation volontaire ? Regret de toute façon. A moins qu'un livre parallèle ne soit prévu, consacré cette fois à la deuxième génération des cinéastes soviétiques : « Le cinéma stalinien par ceux qui ne l'ont pas fait ».
M. P.
(*Confessions et professions (de foi) rassemblées par Luda et Jean Schnitzer et Marcel Martin, Editeurs Français Réunis*).

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Michel Mardore et Michel Pétris.

11 films français

Le Fou du Labo 4. Film en couleur de Jacques Besnard, avec Jean Lefebvre, Maria Latour, Bernard Blier, Pierre Brasseur, Robert Dalban. — La carrière de Jean Lefebvre ne pouvait se poursuivre qu'avec la figure complémentaire, pour les Français, de l'idiot : celle du savant. Rêveur, puceau, niais et brimé par sa famille jusqu'à la révélation officielle du génie. On connait la façon dont le pire cinéma s'est toujours ménagé rires et suffrages avec ce genre de héros. Ici, Lefebvre découvre un gaz hilarant que de multiples factions tentent illico de s'approprier. Guère concerné par les puissances contenues en sa propre diégèse, le produit filmique distille, lui, un considérable ennui. Une fin caracolante en accuse la nullité, qui s'inspire des représentations past et postiches de l'Ouest américain telles qu'elles se pratiquent tristement en banlieue parisienne — J N.

Les Grandes Vacances. Film en scope et couleur de Jean Girault, avec Louis de Funès, Ferdy Mayne, Maurice Risch, Claude Gensac, Martine Kelly. — Même si faible, facile et sans grand intérêt, témoigne de la part du tandem Girault-Wilfrid, d'un minimum d'ambition et de travail qui le sépare radicalement des basses œuvres de Besnard par exemple. De Funès, en proviseur de lycée inquiet, rigoriste et grincheux, y est un peu moins convaincant qu'à l'accoutumée, mais deux moments au moins sont curieux : une scène dans une boite à matelots du Havre, certainement influencée par Demy (couleurs, mise en place), et une inondation de whisky dans une distillerie écossaise peut-être en référence à Tashlin. — J. N

Un homme à abattre. Film en couleur de Philippe Condroyer, avec Jean-Louis Trintignant, Valérie Lagrange, André Oumansky, Luis Prendes. — Extasions-nous à l'aise devant les rapports pirandelliens du cinéma et de la vie. Cela n'empêchera pas le film de Condroyer d'être honnêtement médiocre. Il ne méritait pas ce coup de chance inouï que lui offrit l'actualité : la découverte à Panama, dans des circonstances identiques à celles du scénario, du chef présumé de la Gestapo, Müller D'abord on se laisse tromper par cet homme qui interroge des films d'amateur, et retrouve son chemin dans un dédale de futilités : cigarette qu'on écrase, gâteau d'anniversaire... On croit voir épeler « Muriel » au masculin. Et puis on se rend compte qu'il s'agit d'un « Coplan » ou d'un « O.S.S. 117 » en plus roublard. Du vent. — M. M.

L'Horizon. Film en couleur de Jacques Rouffio, avec Jacques Perrin, Macha Méril, René Dary, Monique Mélinand Voir compte rendu de Cannes 67 (Bontemps) et entretien avec Jacques Rouffio dans notre nº 191, pp. 36 et 50. — Le bleu n'est pas ici que la couleur de l'uniforme quitté : celle d'une autre uniformité, entre le pastel et le terne, par quoi jusqu'à nous le film évoque l'époque passée ; ces couleurs du temps où les sentiments se teintaient de passion et de sang, Raoul Coutard et Jacques Rouffio en ont fait plus que l'horizon décoratif du film · sa substance même. Pour être graves et présents, les problèmes qui s'y trainent le sont moins, au fond, que les lumières qui les baignent, aurores ou crépuscules. Tout s'accorde en ces tonalités lavées, fragiles, du jeu de Perrin aux dialogues désabusés, pour faire de « L'Horizon » une composition austère et belle, dont le sérieux précisément nous fait attendre de Rouffio qu'une autre fois il se déchaine. — J-L C.

La Malédiction de Belphégor. Film en couleur de Georges Combret et Jean Maley, avec Paul Guers, Raymond Souplex, Achille Zavatta, Dominique Boschero, Annette Poivre. — Pendant les répétitions de la pièce « La Malédiction de Belphégor », a lieu une série de crimes qui sème la panique dans le théâtre. Les poncifs attendus ne font pas défaut, principalement l'utilisation d'un fantastique décoratif platement conventionnel permettant suspenses de coulisses, drames dans les cintres, etc. Seule réaction saine à envisager : relecture de Gaston Leroux. — R. C.

Mise à sac. Film en couleur de Alain Cavalier, avec Michel Constantin, Franco Interlenghi, Daniel Ivernel, Irène Tunc, Philippe Ogouz. — Les temps sont durs pour les cinéastes de gauche. Pour vivre, ils sont obligés de faire des « casses », comme les copains. Conscient de déchoir, et pour limiter la chute, Cavalier a eu l'idée d'un super-casse. Question de standing : au lieu de piller une banque ou une bijouterie, comme un vulgaire Huston-Dassin, il pille une ville entière. Fausse bonne trouvaille, terriblement arbitraire et bourrée de pièges. Au crédit du scénario, portons sa manière habile d'envisager toutes les objections pour mieux les détruire, et son esquive des « scènes à faire ». Tant d'intelligence et de pirouettes trahissent les doigts de fée de notre raccommodeur numéro un de scripts fêlés : Claude Sautet. Inutile débauche de talent, qui ne peut rien contre le néant de l'entreprise. Rien n'est mauvais, tout est vain. Le drame de Cavalier, c'est qu'on n'arrive pas à se souvenir d'un plan de « L'Insoumis » ou du « Combat dans l'île ». On aura encore plus de mal à se souvenir d'un plan de « Mise à sac ». — M. M.

Réseau secret. Film en scope et couleur de Jean Bastia, avec Raymond Loyer, Gabriel Cattand, Jacques Bernard, Laure Santana. — Une histoire tellement embrouillée et des personnages si plats, à une exception près, que cette exception — un petit agent mercenaire, minable et amoral à souhait — devient presque par hasard le « héros » du film, et quel héros ! Un réseau israélien l'ayant engagé pour lui livrer une femme agent néo-nazi, il tue et défigure la première venue pour toucher frauduleusement ses gages. Lorsqu'enfin, par un concours de circonstances assez démentes, il peut livrer la vraie espionne, les Israéliens, aussi sinistres que les néo-nazis, le remercient d'une balle dans le dos. Ajoutez à cela de fréquentes scènes de tortures agréablement louches et rehaussées d'une pointe d'humour noir (involontaire ?), plus une sorte de « torsion » mi-maladroite, mi-savante, imprimée à presque tous les poncifs du genre, et vous avez, à notre humble avis, le plus beau navet de la demi-saison. — N.B.

O Salto. Film de Christian de Chalonge, avec Marco Pico, Ludmilla Michael, Antonio Passalia. Voir compte rendu de Venise 67 (Téchiné) dans notre nº 195, p. 28. — Anti-jeune cinéma au possible, « O Salto » ressuscite le genre défunt du « film social » Mais à l'inverse de certains jeunes-films, uniquement faits des signes extérieurs de la modernité, « O Salto » est fait des signes extérieurs de l'académisme, derrière lesquels on trouve parfois, et même souvent, autre chose. Il n'empêche que pour un tel sujet, la machine a été parfois bien lourde, qui a empêché la vie de toujours surgir comme elle aurait dû. Par ailleurs, tout se passe comme si l'auteur avait voulu, se cantonnant dans le registre de la lucidité sereine (donc gommant certaines cruautés qu'il jugeait à tort ou à raison « faciles »), donner par là au film plus de poids donc.. de cruauté. Mais de ce côté-là aussi, par moments, ça boite, alors qu'à d'autres moments le film rend très bien tout ce climat feutré du racisme à la française. De toute façon, le fait est là : Il fallait que le sujet fût posé, il l'est. Et il est particulièrement bien venu en cette époque de xénophobie galopante. — M.D.

Le Temps des Doryphores. Film de Dominique Rémy. — Prodigieux montage de documents qui

attendaient depuis un quart de siècle de montrer le véritable visage de la France pendant la Deuxième Guerre mondiale. La Résistance y occupe une minute, ce qui donne sans doute une proportion assez juste de « l'activisme » des Français. Pour le reste, à l'abri derrière un commentaire de chansonnier, nous voyons avec étonnement s'esquisser l'ébauche d'une autre civilisation, pro-nazie et européenne. Les références à Jeanne d'Arc et Péguy, le pittoresque facile de la mode et des « restrictions » ne doivent pas cacher cette étrange forêt dont les pépiniéristes s'appelaient Laval (un faux air de Staline, avec moustache et yeux bridés), Marcel Déat, Jacques Doriot, Philippe Henriot, Jean-Hérold Paquis, etc. En écoutant leurs discours, en voyant cette « Marseillaise » chantée pour la première fois sous l'occupation par des volontaires saluant à l'hitlérienne, en regardant la jeunesse boy-scout marcher au pas, on devine avec inquiétude et trouble un dessein gigantesque, bien près de réussir, et qu'on avait cru réservé à l'Allemagne seule. C'est l'immense mérite de ce film : rapporter une moisson assez objective et complète pour dépasser l'anecdotisme, ressusciter un **monde parallèle**. — M.M.

Têtes brûlées. Film en couleur de Willy Rozier, avec Lang Jeffries, Estella Blain, Philippe Clay, Roberto Camardiel, Jacques Dufilho. — Débuts de Willy Rozier dans le cinéma engagé. Nous sommes au commencement de la guerre d'Algérie et les Etats-Unis, pressentant la future politique du général de Gaulle, soudoient le F.L.N. pour faire sauter les oléoducs français. Quelques pitreries navrantes de Philippe Clay et Jacques Dufilho sont sans doute supposées donner un tour léger au message dont une réplique donne assez bien la mesure : « Qu'importe ce que nous deviendrons si nous restons ce que nous sommes. » — R.C.

L'Une et l'autre. Film en couleur de René Allio, avec Malka Ribovska, Philippe Noiret, Marc Cassot, Claude Dauphin, Françoise Prévost. Voir petit journal nº 188, p. 14 (Lévy). entretien avec René Allio et « Comme je me veux » (Bontemps) dans notre précédent numéro p. 40.

11 films américains

Born Losers (Le Credo de la violence). Film en couleur de T.C. Frank, avec Tom Laughlin, Jane Russell, William Wellman Jr., Elizabeth James. — Stupéfaction de trouver dans la série mercantile de « l'American International » le film le plus pur, le plus sauvage et le plus lyrique consacré aux rapports entre la société et ses rebelles motocyclistes. Malgré des incohérences., le scénario enchante par ses subtils détours, dont le démenti du happy end par le prologue ne constitue que la figure la plus grossière. Sur une trame purement sexuelle (faut-il ou non violer les filles, faut-il ou non tuer les violenteurs ?), une stricte apologie de la violence, non point tant fasciste — malgré la formation « béret vert » du héros — que brechtienne. Tempérée de trouvailles poétiques (l'astrologue amateur qui dessine le thème fatal du couple sur une nappe de restaurant), ou exaspérée de fauvismes conscients (le terrible coup de poing du flic dans la poitrine du chef Dany, ou la balle dans le front, venue en droite ligne de « Johnny Guitare »). L'acteur Tom Laughlin, qui ne recule devant rien, même pas devant l'image du fils avalant le crachat que lui lance son père pour mieux le lui renvoyer aussitôt, a eu l'étrange pudeur de signer son premier film d'un pseudonyme. Il en fera très vite un nom. — M.M.

Chuka (Chuka le redoutable). Film en couleur de Gordon Douglas, avec Rod Taylor, Ernest Borgnine, John Mills, Luciana Paluzzi. — Sur une trame traditionnelle (quelques soldats encerclés dans un fort et perdus d'avance), le film procède par développement des personnages qui, se penchant sur leur passé, ont la révélation de quelques liens antérieurs. Il y a là une dimension nostalgique qui rejoint celle où nous sommes devant ce film, lui-même évocateur de tout un passé cinématographique. Le charme, la simplicité et l'intelligence de ce petit film sont à mettre à l'actif, non seulement de Gordon Douglas, mais de Rod Taylor qui, en tant qu'acteur-producteur, a su se montrer infiniment plus clairvoyant que les Newman et autres (Warren Beatty étant hors-jeu, dont nous reparlerons). — R C.

Cool Hand Luke (Luke la main froide). Film en couleur de Stuart Rosenberg, avec Paul Newman, George Kennedy, J.D. Cannon, Robert Drivas, Lou Antonio. — Prouve la nette influence des séries de télévision sur les films. Personnages déshumanisés, intrigue et réalisation « standard » malgré Rosenberg, l'un des rares metteurs en scène de qualité du petit écran américain. Quant à Newman, mieux vaut le voir dans « Sweet Bird of Youth » par exemple. — P.B.

First to Fight (Chef de patrouille). Film en couleur de Christian Nyby, avec Chad Everett, Marilyn Devlin, Dean Jagger, James Best. — Tente de prouver qu'un combattant peut, après avoir été traumatisé, retrouver l'envie de tuer et qu'il doit rester célibataire. La réalisation serait, malgré le sujet, acceptable, si Nyby n'avait eu la mauvaise idée d'utiliser quelques plans de « Casablanca » et de nous rappeler brusquement ce qu'est un bon film... — P.B.

Games (Le Diable à trois). Film en couleur de Curtis Harrington, avec James Caan, Simone Signoret, Katharine Ross, Kent Smith, Estelle Winwood. — Remake honteux des « Diaboliques », on l'a dit, basé sur l'exploitation de toutes les ficelles laborieusement emmêlées ces dernières années par Boileau-Narcejac. Le début du film intrigue un peu et laisse espérer des développements moins attendus : ce qui concerne l'introduction de Signoret dans la maison, et les farces macabres qui en découlent est assez plaisant. La couleur, qui fait mal aux yeux à force de filtres, et le soigneux bric-à-brac du décor annoncent quelques variations décadentes sur le désordre des sens et des apparences : on déchante vite, dès que l'harassante anecdote s'installe en maître des lieux Le reste n'est que confirmation et, une fois de plus, faire-valoir d'Hitchcock. — J.-A. F.

Gunn (Peter Gunn détective spécial). Film en couleur de Blake Edwards, avec Craig Stevens, Laura Devon, Edward Asner, Helen Traubel, Sherry Jackson. — Parfaitement à sa place dans la grande dégringolade edwardienne. « What Did you do in the War Daddy ? » s'inscrivait sous la paternité vadrouilleuse d'Oury, « Peter Gunn » s'apparente aux produits du tandem Audiard-Lautner. Un personnage non sans analogie physique avec Biraud y promène sa mollesse et ses gaudrioles dans des décors coloriés avec un détestable faux bon goût. Une histoire de règlements de compte d'abord généreusement étirée est résolue en trois minutes d'incompréhensibles explications qui collisionnent une douzaine de noms de faux, vrais, puis tout à fait vrais coupables. Et toujours, périodiquement, la presque même poupée décolorée se glisse dans le lit du héros, prête à l'écoute pâmée de ses métaphoriques allusions sexuelles. — J.N.

Invasion of the Body Snatchers (L'Invasion des profanateurs de sépultures). Film en scope de Don Siegel, avec Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates. — L'un des plus beaux sujets qui soient : non seulement l'homme disparait mais c'est un autre lui-même qui prend sa place. Comme il se doit, la réalisation (Don Siegel), très honnête, voire

talentueuse, est très en deçà de tout ce que l'idée (Daniel Mainwaring) annonce et implique (quelques années avant Ionesco !). Tout se passe comme s'il était difficile de parler convenablement de ce qui n'est pas encore arrivé (ainsi la fin du monde), ce qui n'a rien pour surprendre. Ce qui est plus surprenant, c'est que les films de SF soient justement ceux où le sentiment de l'étrange est le moins encombrant, l'idée de l'Autre comme domestique et routinière. Ce sont d'ailleurs des films le plus souvent réactionnaires où l'homme se défend bien de sortir de lui-même — où il était si peu — et finit par assumer avec aigreur et conviction cette humanité qu'on (disons les régimes totalitaires) lui veut refuser. Quant au film de Don Siegel, c'est d'abord une assez remarquable peinture de la vie quotidienne dans une petite ville américaine (Santa Mira). Rien de plus réussi que ces premières scènes où le mystère ne fait que s'annoncer au milieu des gestes routiniers et des conversations mondaines. A mesure que le mystère se précise et perd, ainsi, de son mystère, le film, lui, perd de son poids et il faut bien avouer que les cosses géantes n'ont rien pour effrayer. Au contraire. Mais cette aisance de Siegel à dépeindre le « cercle de famille » n'est pas sans signification. Afin de rendre l'étonnant plus étonnant encore, il est bon de fixer son attention sur un milieu fermé — disons familial — où la moindre dérogation aux habitudes prend des proportions (des disproportions) inquiétantes. Ainsi la fin du monde est toujours ce qui arrive à une famille, l'intimité, la condition de ce qui dépasse toute intimité. Tournant « The Birds », Hitchcock ne perd jamais de vue cette loi simple (qu'il tourne à son avantage, faisant de cette intimité une cause possible du cataclysme). C'est qu'il y a entre le chef-d'œuvre absolu d'Hitchcock et le bon film de Donald Siegel une distance certaine. De Santa Mira à Santa Bodega. — S.D.

A Patch of Blue (Un coin de ciel bleu). Film de Guy Green, avec Sidney Poitier, Shelley Winters, Elizabeth Hartman, Wallace Ford, Ivan Dixon. — Green, ici auteur complet, réussit (sur une voie qui recoupe parfois celle du remarquable « Light in the Piazza ») à faire un film qui affronte, traverse, déborde sur leur droite et sur leur gauche tous les poncifs du mélo, jusqu'à déboucher sur quelque chose qui rejoint l'ascèse de certaines avant-gardes (ce qu'a vérifié ici la sortie confidentielle du film). On remarque Elisabeth Hartman (du « Groupe »), admirable dans le rôle de la jeune aveugle à malheurs. — R.C.

The Saint Valentine Day's Massacre (L'Affaire Al Capone). Film en scope et couleur de Roger Corman, avec Jason Robards jr., Ralph Meeker, George Segal, Jean Hale. — De gros moyens permettent enfin à Corman de soigner un film : le résultat n'est cependant ni meilleur ni pire qu'auparavant. Une assez visible influence de « Salvatore Giuliano » sur les procédés narratifs (en partie légitimée par le sujet), alliée à l'efficience d'une technique hollywoodienne purement mécanique compose par instants un objet curieux, moins ennuyeux à tout prendre que les précédentes besognes de son artisan. Jason Robards est très bien — J.-A. F.

Shakespeare Wallah (Shakespeare Wallah). Film de James Ivory. Voir compte rendu de Berlin 65 (Delahaye) dans notre nº 171, p. 12, texte (Narboni), entretien avec James Ivory dans notre nº 189, p. 57 et encart « Semaine des Cahiers » (Bontemps) dans notre nº 195.

Stranded (Echoués). Film de Juleen Compton. Voir petit journal nº 165, p. 66 (Moullet), entretien avec Juleen Compton et critique (Delahaye) dans notre nº 195, p. 41.

4 films italiens

Bravo Django. Film en scope et couleur de Leon Klimovki, avec Anthony Steffen, Gloria Osuna, Thomas Moore, Frank Wolff. — Ou les douloureuses épreuves qui conduisent un chasseur de prime à assumer dans la joie son étoile de shérif. Quelques silhouettes de félons, colons, fermiers, brigands en voie de rachat s'estompent à peine profilées. Empruntant son prénom à Zitrone et vaguement une fin de nom à un auteur qui nous est cher, le responsable de cette ineptie passe aisément, comme il se doit, du chevalin à l'absence totale de signes particuliers. — R. C.

Il Demonio (Le Démon de la chair). Film de Brunello Rondi, avec Dahlia Lavi, Frank Wolff. Voir compte rendu de Venise 63 (Comolli) dans notre nº 148, p. 23. — Admirable poème libertaire, où une fille se voue à Satan pour affirmer son amour et son irréligion, gâché par un certain style « italien » (photo léchée, mise en scène lattuadienne) quelque peu dépassé de nos jours. Reste un documentaire ethnographique à faire pâlir Lévi-Strauss (les crottes en croix sur le dessus du lit nuptial, et la faux dessous ; incantations au vent et à la pluie) sans compter, pour les midi-minuistes, une demi-douzaine de scènes érotico-fantastiques qui surclassent les morceaux de bravoure des ténors spécialistes. Qui n'a pas vu Dahlia Lavi marchant à quatre pattes et renversée, le sexe offert au prêtre exorciseur, tout en l'injuriant en langue démoniaque, aura manqué dans sa vie un spectacle rare et exaltant. Par ailleurs la multitude des scènes masochistes (flagellants, confessions publiques, mains attachées, incarcérations, viol par exorciseur) confirment la valeur dyonisiaque de la religion chrétienne. M. M.

Il Raggio Infernale (Le Rayon infernal). Film en scope et couleur de Frank G. Carroll, avec Gordon Scott, Delphy Maureen, Ted Carter, Albert Da Ibes, Silvia Solar. — Quelque peu dépaysé dans la jungle des villes (en l'occurrence Rome et Barcelone, co-production oblige) Gordon Scott ne rechigne pas pour autant à la besogne et les corps tombent pour le plus grand bonheur du savant américain kidnappé avec son laser, de son pays d'origine et de la pacification. Contestable. — R.C.

Le Requin est au Parfum. Film en scope et couleur de Fernando Cerchio, avec Gordon Scott, Magda Konopka. — Ce sélacien est tellement à la coule qu'il fait dans la banalité et l'ennui sombrer le film. Malgré fusillades, camions qui flambent et explosions, ce n'est pas à la dynamite que le requin se parfume. Gordon Scott non moins dépaysé que ci-dessus. — R. C.

3 films anglais

Frankenstein created Woman (Frankenstein créa la femme). Film en couleur de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Susan Demberg, Thorley Watters, Robert Morris. — Fondé sur un renversement systématique de certaines données conventionnelles du film de terreur, le dernier Fisher (et le meilleur à mon sens), repose sur un admirable scénario que la logique des images respecte presque toujours, à défaut de toujours le transcender. Comme « L'Homme au crâne rasé », il s'articule sur un double rituel d'horreur (les deux scènes de guillotine, fort belles) et de plaisir (les scènes de séduction, dans la seconde partie) reliés l'un à l'autre par la calme expérimentation du célèbre baron, ici plus convaincant que jamais (l'atrophie scientiste du sentiment moral trouve en Cushing une réjouissante image : cf. la scène de témoignage au procès, où il feuillette d'un air indulgent la Bible de service). Le charme parfois très grand que propage le film provient du dosage entre les flambées de violence qui le ponctuent et la nonchalance extrêmement douce de toutes les scènes intermédiaires, aux coloris tendres, estompés. Tout ce qui gravite autour de la réincarnation du guillotiné en jeune fille pâle et « absente » saisie d'accès meurtries atteint, ce qui est rare chez Fisher, à la vraie force poétique. Pour achever enfin de combler l'amateur, la fin, qui ne cède à aucune convention, reste dans

le ton et la logique de « douceur tragique » qui fait tout le prix de cette œuvre, on l'aura compris, à voir absolument. — J.-A. F.

The Long Duel (Les Turbans rouges). Film en scope et couleur de Ken Annakin, avec Yul Brynner, Trevor Howard, Virginia North. — Les Anglais, comme les Indiens, ont leurs traîtres et leurs héros. Les massacres se feront au nom d'un honneur mutuel, toutes les susceptibilités sont ménagées. Bref, tout cela est bien antipathique. Ceux qui s'aventureront tout de même dans ce triste spectacle, se réjouiront sans doute de la laideur agressive des raccords. — P.B.

Ulysses (Ulysse). Film de Joseph Strick, avec Barbara Jefford, Milo O'Shea, Maurice Roeves, T.P. McKenna, Graham Lines. — Moins laid que « Le Balcon », mais tout aussi raté. Un langage révolutionnaire en littérature n'a pas pour équivalent quelques « audaces » réactionnaires en cinéma. Illustrer le jeu verbal, c'est se condamner au pléonasme ou à de sottes réductions. A sauver : les acteurs, Dublin, et le plaisir d'entendre le monologue final. — M.M.

2 films tchécoslovaques

Ostre Sledovane Vlaky (Trains étroitement surveillés). Film de Jiri Menzel, avec Vaclav Neckar, Jitka Bendova, Vladimir Valentra, Josef Somr. Voir compte rendu de Cannes 67 (Daney) dans notre nº 191, p. 47. — Cette histoire d'un jeune homme souffrant d' « ejaculatio praecox » et qui « s'affaisse comme une fleur fanée » chaque fois qu'il doit mettre à l'épreuve sa virilité nous est racontée avec beaucoup de tact et de sensibilité, en frôlant parfois la vulgarité sans jamais y tomber. Le prégénérique est digne d'Hasek et le film mérite notre attention par son ton doux-amer, plein d'un humour acide et d'une ironie qui cachent beaucoup d'amour et de tendresse. Le fait d'avoir situé l'action sous l'occupation pendant la dernière guerre mondiale, donne à « Trains étroitement surveillés » une profondeur et une dimension humaine que « Les Diamants de la nuit », de Nemec, était loin d'avoir. Ce premier film fait de Menzel un cinéaste à surveiller lui aussi. — R. C.

Sedmikrasky (Les Petites Marguerites). Film en couleurs de Vera Chytilova, avec Ivana Kabanova, Jitka Serhova, Marie Ceskova, Jirina Myskova. Voir entretien avec Vera Chytilova et présentation (Daney) dans notre nº 193 p. 59. Nouvel entretien et critiques dans un prochain numéro. — Boomerang (l'une rebondissant sur l'autre Marguerite) et kaléidoscope, où, après les navrants « Hellzapoppin » et « Zazie », la première application systématique et réussie de l'esprit du burlesque aux formes cinématographiques. Ici, ce sont les couleurs qui titubent, glissent, se cassent la figure et se relèvent gauchement, c'est l'image qui grimace autant que ce qu'elle montre. S'y compulse ainsi un véritable catalogue des modes et trucs du comique : dialogues, jeux de scène, gestes, paroles, situations, ellipses, trucages, etc. Encyclopédique, l'œuvre l'est également en ce qu'elle fait le tour d'un certain nombre de complexes qui ne sont pas ceux seuls, comme on a pu feindre de le croire, d'une Tchécoslovaquie embourgeoisée : tabous sexuels, alimentaires, moraux y valsent allègrement, et quand l'une ou l'autre des petites « pourries » feint d'en être honteuse, c'est bien sûr l'image qui rougit. Mais nous reparlerons de tout cela (entretien avec V.C. et textes). — J.-L. C.

1 film espagnol

Miss Muerte (Dans les Griffes du Maniaque). Film de Jess Franco, avec Howard Vernon, Estella Blain, Mabel Karr. — Le titre raccoleur ne se contente pas ici de pimenter le produit offert, mais opère une grave confusion des éléments de l'histoire. Car si griffes il y a, ce ne sont point celles du « maniaque », mais de la proie. La fille d'un savant trop audacieux, que ses confrères ont conduit à la mort, décide en effet pour le venger de se servir de la vedette d'un étrange numéro de danse intitulé « Miss Death ». L'ayant asservie par un électrochoc dûment pratiqué à l'endroit des « centres nerveux du mal » localisés par son père, elle en fait une véritable tigresse. Passée de meurtrière métaphoro-chorégraphique au statut de meurtrière littérale, les ongles enduits de curare, celle-ci élimine un à un les ennemis désignés. Le film témoigne d'un louable entêtement à pousser à leur terme chacune des séquences, et de rigueur à les souder entre elles. Les moments ratés ne le sont jamais par défaut ou timidité, mais outrance, ce qui est déjà mieux. Se fait sentir aussi l'influence de Franju, dont le film retrouve parfois — la photo aidant beaucoup — les noirceurs et luisances. Apparition dans le film, en flic bonhomme et accablé, du sympathique Jesus Franco. Quant au fameux gag rapporté déjà dans dix journaux (« Qui a téléphoné ? » « Bresson : un condamné à mort s'est échappé ! »), il vaut moins par lui-même qu'en ce qu'il permet de démasquer par leur rire les deux ou trois cinéphiles disséminés dans la salle du Midi-Minuit. — J.N.

1 film grec

Prosiopo me Prosiopo (Face à face). Film de Robert Manthoulis, avec Kosta Nessaris, Hélène Stavropoulou, Theano Ioannidou, Lambro Kotsiris. Voir compte rendu de Cannes 67 (Moullet) dans notre nº 191, p. 53. — Débordant d'intentions généreuses (tracer le tableau critique sévère d'une Grèce autoritaire, réactionnaire, aliénante, satisfaite de ses mythes ancestraux de beauté et de grandeur, à travers l'histoire d'un jeune intellectuel de gauche amené, pour vivre, à enseigner l'anglais à une fille de la haute bourgeoisie) le film de Manthoulis pêche au niveau de la facture. La profusion d'informations, l'abondance de rancœurs accumulées pendant des années qui s'exprime, la volonté de tout dire, y composent un bouillant désordre plutôt qu'un modèle rigoureux de dénonciation. Les incessantes sautes du film, de la parodie à la gravité, de la chronique à la dérision, des scènes « vécues » aux scènes « rêvées » ressortissent, plutôt qu'à des changements de registres structurés, au défaut d'articulations. Il est tout à fait impossible de prévoir ce qu'il en sera de la qualité ou du ton de la scène à venir, le meilleur composant sans cesse avec le moins bon. Tout cela serait moins gênant s'il ne s'agissait d'un quatrième film, mais d'un premier. — J. N.

1 film soviétique

Koniets San Petersbourga (La Fin de Saint-Petersbourg). Film de Vsevolod Poudovkine, avec A. Tchistiakov, Vera Baranovskaia, Obolensky, Komarov. — Voir en même temps « Le Pré de Bejine » et « La Fin de Saint-Péterbourg », penser aussi à « Octobre », suffit pour remettre un peu les choses en place, quant à cette époque du cinéma russe. Si l'on peut retenir de ce film entièrement didactique les séquences précisément les plus systématiques (celle où les méchants sont cadrés à hauteur de cuisses) on se doit cependant de souligner la pure mécanique du montage, sa froideur et finalement son manque d'efficacité. C'est un film sans rythme, car les principes d'Eisenstein sont, semble-t-il, appliqués sans avoir été repensés, et reste seule la thèse, ultratéléphonée dès les premiers plans. Le montage chez Eisenstein est toujours totalitaire et multidimensionnel, ici il n'est que rhétorique et linéaire. Tous les films d'Eisenstein dépassent leur thème : Poudovkine en reste à l'aspect extérieur, et se limite donc à une mise en images non symphonique. — P.-L.M.

1 film suédois

Har Har du Ditt Liv (Les Feux de la vie). Film de Jan Troell, avec Eddie Axberg, Max von Sydow, Signe Stade, Per Oscarsson, Ulla Akelson. — L'adolescence est un beau sujet, point trop aisé cependant. D'abord parce qu'il se réduit toujours à un certain nombre de situations « maladroites »

dont les conséquences sont, côté cinéaste : le recours à un style lui-même maladroit et empêtré, côté public : un regard un peu humide et protecteur. Ensuite parce que l'apprentissage concerne toujours les mêmes choses, initiations amoureuses, politiques, etc. Si bien que le film devient un peu variation sur un thème connu. C'est ce qu'a dû penser Jan Troell, portant poussivement à l'écran le roman d'Eyvind Johnson. Aussi ne s'est-il posé que des problèmes formels, problèmes d'emballage pourrait-on dire. Ils se résument à celui-ci : chaque scène commence par un détail qui, partiel et partial, « cache » pour quelques instants l'essentiel, de même que les feuilles cachent l'arbre et l'arbre la forêt. Le film devient une suite d'énigmes — plastiques, « poétiques » ou dramatiques — collection de fausses pistes sans cesse sacrifiées au chemin rectiligne Il n'y gagne nulle ambiguïté, tout au plus l'ombre ou l'amorce de quelque chose d'autre (développements, digressions, morceaux de bravoure) que Troell se contente de faire miroiter un instant. Toutes choses latentes et vagues qui retardent à peine le bon fonctionnement d'un film honnête mais impersonnel. Reste à savoir si la chronique d'une adolescence « normale » (c'est-à-dire un certain âge de la vie) est un sujet intéressant : l'adolescence des grands films est extrême : pathologique (« Les Poings dans les poches ») ou exemplaire (« Le Héros sacrilège »), non pas un âge de la vie, mais la vie. — S. D.

---

1 film yougoslave

Ljubavni Slucaj (Une affaire de cœur). Film de Dusan Makavejev, avec Eva Ras, Slobodan Aligrudic, Ruzica Sokic, Aleksander Kostic, Zivejin Aleksic. Voir compte rendu de Cannes 67 (Comolli), pp. 38 et 49 et critique dans ce numéro p. 88. — Avec cette « Affaire de cœur » (« ou La Tragédie d'une demoiselle des P.T.T. »), il se confirme que Makavejev a l'humour monstre. Le sujet ? Il suffisait d'y penser : on va lier une histoire amoureuse puis criminelle avec un certain nombre de constats-vérité sur la criminalité, la dératisation, la politique et la sexualité. Par rapport à « L'Homme n'est pas un oiseau », on constate que Makavejev a radicalisé son principe de façon à passer de la fresque endiablée au procès-verbal. Car, d'une part, il réduit le nombre des éléments en cause et de l'autre, il supprime leurs liaisons évidentes (le contrepoint à la fois logique et poétique) pour aboutir à un autre type de liaison, à la fois plus arbitraire et plus profond. Le résultat est une force accrue d'impact en même temps que, si on compare à « L'Homme . », on constate que l'« Affaire... » perd sur un plan ce qu'elle gagne sur l'autre. Donc, de ce point de vue, il y a match nul. En tout cas, que la poésie débouche sur le constat, ou le constat sur la poésie, les films de Makavejev, dans les deux cas, rendent soudain bien désuète la fameuse triade du sang — de la volupté — de la mort. Et d'abord parce que Makavejev leur a adjoint cet ingrédient capital : la politique.

Ce film doit aussi nous permettre de signaler le dernier travers de la censure et de l'exploitation française (de ce point de vue complices), à savoir que, désormais, les films mutilés (comme c'est le cas de celui-ci) sont diffusés sous le label : « Film intégral ». Ce fut le cas du 2ᵉ film de Mai Zetterling, c'est aussi le cas de « 491 » à propos duquel on a le front d'ajouter que la France est le premier pays qui ait le courage de le sortir. Or, « 491 », est en fait un film dont il ne reste rien. Ajoutons que Messieurs les chargés de presse se font les ardents souteneurs de ces labels abusifs. La question dès lors se pose : faut-il dans ces conditions rendre compte des œuvres mutilées ? — M. D.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Noël Burch, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Michel Mardore, Paul-Louis Martin et Jean Narboni.

DANS NOTRE
PROCHAIN NUMERO :
HOMMAGE A ERNST LUBITSCH

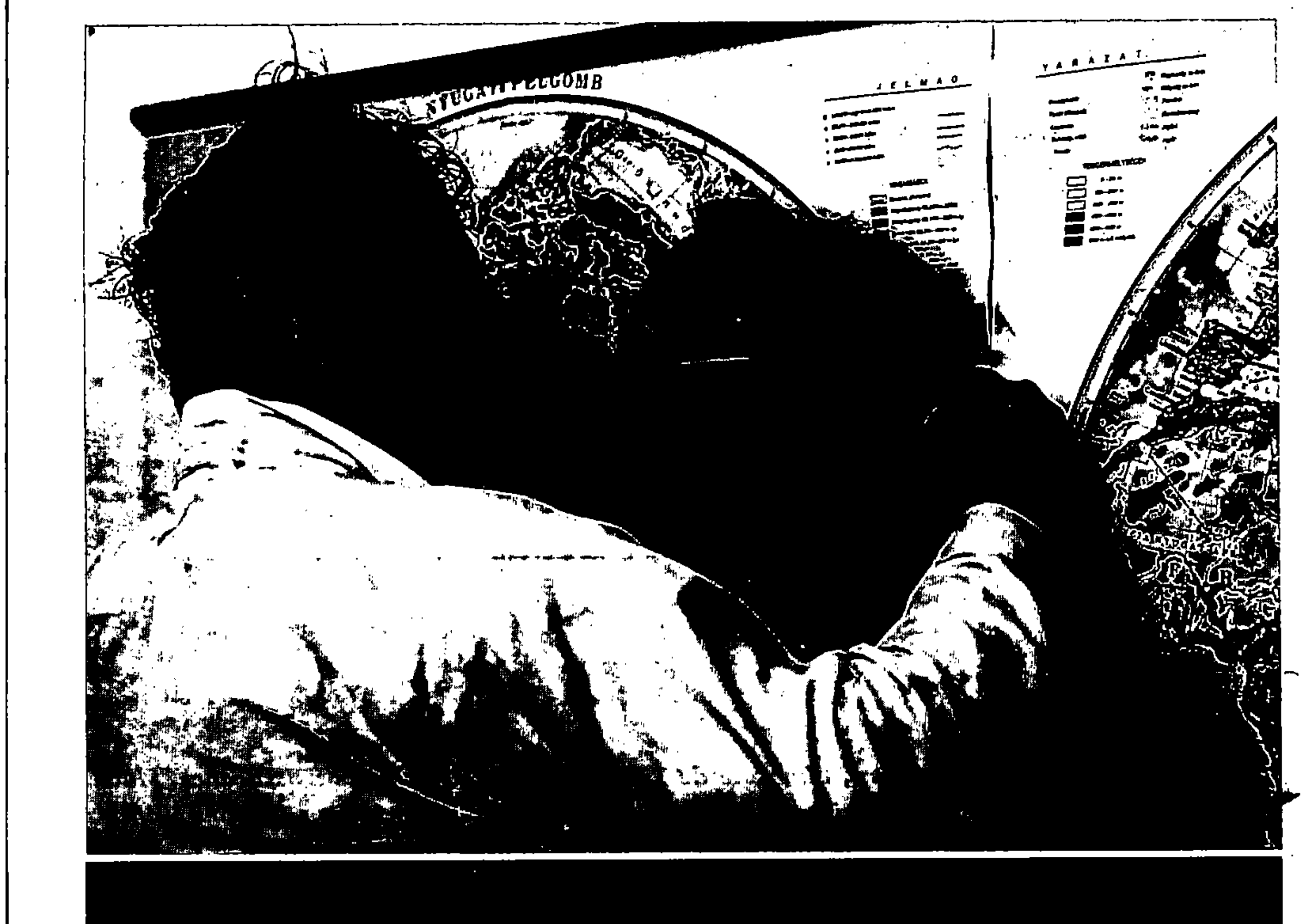
Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



cahiers du cinéma prix du numéro : 10 F